TEATRUL „REGINA MARIA" - BIHOR - ROMÂNIA

DUMITRU SOLOMON

Struțo-cămila comunisto-capitalistă și moștenirea ideologică

Mi-e groază de repetiții patetice, dar nu pot să nu observ încă o dată că, în România, reforma (evident, de esență capitalistă) ajunge la structură trecând prin suprastructură. Cu alte cuvinte, începe (mai mult sau mai puțin) glorios în cultură, învățământ, sănătate și continuă, într-o stare de semi-epuizare, în economie, finanțe, birocrație și celelalte. Asta produce un interregn fabulos, care alternează monștri de descendență goyescă și măști carnavalești, într-o succesiune de tragic, comic și grotesc, amintind Evul Mediu.

Mă aflam într-o stație de autobuz și nu-mi puteam lua ochii de la un afiș pe care l-am revăzut cu multiple alte prilejuri pe felurite suporturi de zid, scândură, plastic sau sticlă, adică pe pereți, geamuri și garduri. Afișul glăsuia despre un spectacol-concurs intitulat „Miss Pușcărie..." la care puteau participa tinere între 16 și 29 de ani și „toate deținutele cu pedeapsă până la 3 ani", juriul concursului fiind format din „capii lumii interlope": Gogu Șobolan zis Șogun, Sile Cioc zis Buboi, Jean Moacă zis Gură de Lup, Nae Cioară zis Pardailan (cu un l). Nimic stupefiant în asta, doar tragi-comic: la urma urmelor, și pușcăriașele au nevoie de bani, iar premiul cel mare era, cred, de 5 000 000 de lei, mai mult decât (sau cam cât) la un concurs literar, artistic, teatral, dar mult mai puțin decât la unul sportiv. Iar ieșirea pușcăriașilor în stradă (aici, în Sala Palatului, unde se țineau congresele PCR) nu se făcea pentru prima oară. Așa că nu aveam motiv de mirare. Nici fotografiile celor două tinere cu sânii mari și goi, flancând titlul afișului, nu mai puteau șoca pe nimeni, dat fiind că printre primele liberalizări de după decembrie 1989 au fost liberalizarea hoției și cea a pornografiei.

Ceea ce m-a întristat, însă, peste măsură a fost prezența invitaților și fotografiile acestora: Ileana Stana Ionescu, Mihai Fotino, Tamara Buciuceanu, Marin Moraru, Horațiu Mălăele. Actori mari, cu adevărat mari. Ce căutau ei alături de Gogu Șobolan, Sile Cioc, Jean Moacă și Nae Cioară? Laurence Olivier și Ingrid Bergman împreună cu Al Capone și John Dillinger, la un concurs pentru cea mai frumoasă hoață de buzunare? Tristă este nu condiția morală, ci condiția socială a actorilor români. Ei nu figurează pe același afiș cu Șobolan, Cioc, Moacă, Cioară și deținutele cu până la 3 ani, din amuzament, sau pe baza unui program cultural-umanitar destinat reabilitării civice a delincvenților, ci pur și simplu pentru că se numără printre românii cu veniturile cele mai mici, alături de profesori, medici, scriitori, compozitori, artiști plastici, cercetători și alți intelectuali. Trebuind cumva să-și ajusteze veniturile, actorii români apar alături de capii lumii interlope într-un grotesc tablou al struțo-cămilei socialisto-capitaliste care stăpânește societatea noastră.

Citesc în revista „Orizont", pe care o număr printre publicațiile bune din ultimii opt ani, o relatare cu privire la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, scrisă de o speranță locală. Ce aflu din această relatare? Că s-au prezentat, între altele, în festival, „partituri semnate de autori ai perioadei comunismului, Dumitru Radu Popescu și Dumitru Solomon". Ce va să însemne această definiție? Probabil, nu e vorba de faptul că respectivii ar fi autori ai perioadei comunismului, precum – să zicem – Lenin și Stalin, așa cum, gramatical, rezultă din text. Mă rog, exprimare stângace, la cineva care, deocamdată, aspiră să devină autor al perioadei post-comunismului. Pesemne, a vrut să spună semnatarul articolului orizontal, D.R.P. și D.S. sunt autori **din** perioada comunistă, sau, poate, autori care au scris **în** perioada comunistă sau **despre** perioada comunistă. Aici s-ar fi cuvenit unele precizări, căci **în** sau **despre** perioada comunistă au scris tot felul de inși, printre care (citez la întâmplare) Gorki, Ilf și Petrov, Pasternak, Zoșcenko, Bulgakov, Soljenițîn, Ahmatova, Șukșin sau – la noi – Preda, Mazilu, Nichita Stănescu, Goma, Paler, Breban, Raicu, Manolescu, Tudoran, Buzura, I. D. Sârbu, Nedelcovici, Sorescu, Grigurcu, ori – chiar la Timișoara – L. Ciocârlie, M. Mihăieș, C. Ungureanu, A. Babeți etc., etc. Fiind vorba de „partituri", poate că ar fi fost bine să aflăm dacă și partiturile sunt ale perioadei comuniste. Sau numai autorii...

ANTITEZE

În orice caz, nu pot să nu recunosc perfecta asemănare structurală dintre sintagma ideologului timișorean – „autori ai perioadei comunismului" – și sintagma celor dintâi ideologi comuniști: „autori ai perioadei burghezo-moșierești", care, aceștia din urmă, ar fi fost nu Kogălniceanu, Brătianu, Rosetti, Carp, ci Arghezi, Camil Petrescu, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga, Eliade, Sebastian, Călinescu, Vianu, Lovinescu etc.

Dintotdeauna diverși autori au tulburat liniștea unora care se ocupau cu pusul ordinii în cultură... ■

Deontologie stil TVR

Cu nu foarte multă vreme în urmă **redacţia** de teatru TV de la TVR devenea un „departament" (cu director, redactor-şef ş.a.m.d.) numit Teatrul Naţional de Televiziune. Dincolo de modă, dar şi de o îndreptăţire reală, ne-am fi aşteptat ca schimbarea denumirii să implice şi asumarea unei responsabilităţi, atât în realizarea emisiunilor de teatru cât şi a celor de informaţie şi critică teatrală, ambele importante şi necesare în strategia culturală a unui post naţional.

Ce se întâmplă însă din toamna acestui an cu emisiunea „Scena" e de o scârboşenie fără margini, ce trebuie pur şi simplu curmată, nu oblăduită sub titlul de Naţional. Nu se mai face critică de teatru, ci se plătesc poliţe vechi de 20 sau 30 de ani, astfel încât aniversarea unui regizor poate deveni prilej de băşcălie ieftină pentru un alt regizor, ce nu scapă prilejul să-şi manifeste „colegialitatea". Şi, cum emisiunea nu e în direct, realizatorii ei „ultimi" îşi permit să taie ce vor şi cât vor din opiniile solicitate, făcând o „selecţie" care denaturează adevărul şi dezinformează cu bună-ştiinţă publicul, dar convine punctului **lor** de vedere. Spun **lor** pentru că de emisiune nu răspunde doar redactorul sau „realizatorul", ori regizorul-comentator invitat să facă giumbuşlucuri, ci, în ultimă instanţă, directorul departamentului, care e dator să ştie ce se întâmplă în ograda sa. Numai că directorul departamentului se întâmplă să fie deocamdată tot un regizor, consecvent doar în a-şi plăti şi el poliţele mai vechi sau mai noi, că doar nu degeaba s-a zbătut să facă ditamai departamentul „naţional"!

Somată să-şi sporească atractivitatea – ceea ce, pentru tot TVR-ul, înseamnă copierea PRO TV-ului! – emisiunea a ajuns într-o reală criză de identitate, tocmai prin marginalizarea sau chiar renunţarea la contribuţia redactorilor şi criticilor ei oneşti, înlocuiţi cu „realizatori" făcuţi peste noapte şi cu comentatori improvizaţi, ce nu ezită, în tembelismul lor lipsit de pudoare, să transforme problemele reale ale unui teatru sau altul în scandaluri de mahala à la Giurgiu! Nu trebuie deci să ne mirăm că „modelul" primei emisiuni, în care apărea pe post de măscărici-comentator nimeni altul decât **regizorul** Alexandru Tocilescu, permiţându-şi să-l ridiculizeze pe **regizorul** Alexa Visarion la împlinirea vârstei de 50 de ani, desigur cu asentimentul directorului Teatrului Naţional de Televiziune, care e **regizorul** Tudor Mărăscu, avea să prolifereze. De pildă, o junâ copilă **regizoare**, ieşită de curând din găoacea învăţăturilor profesorului ei, care se întâmplă să fi fost **regizorul** Tudor Mărăscu, dar intrată rapid – şi încă ca total „realizator" de emisie! – la Teatrul Naţional de Televiziune, adică sub oblăduirea, de astă dată, **directorului** Tudor Mărăscu, îşi permite şi ea (cu nonşalanţa spatelui acoperit) să zeflemisească pur şi simplu nu numai **spectacolul**, ci şi **persoana** unui **regizor** acreditat, ca Laurian Oniga. Bineînţeles, folosind aceeaşi tehnică deplorabilă a ciuntirii, care s-a dovedit pe placul iresponsabilităţii responsabililor de emisie! Cred că în „mintea" principialului director emisiunea nici nu mai are nevoie de redactorii şi criticii teatrali – repet: **oneşti** – pe care i-a avut şi pe care îi mai are, câtă vreme poate pune regizorii să se înjure între ei, fapt considerat probabil mult mai „atractiv" şi mai demn de „Teatrul **Naţional** de televiziune"!

Că „echipele" televiziunii sunt obişnuite de ani de zile să **pretindă** să bea şi să mănânce pe veresie, probabil pentru o „sporită" obiectivitate, mai treacă-meargă, dacă nu şi-ar permite să „participe" şi la colocvii, venind mai târziu şi plecând mai devreme, neinteresate de ce s-a discutat şi de opiniile exprimate după plecarea lor, chiar de către directori ai unor festivaluri teatrale internaţionale. De vreme ce şi-au făcut „numărul" deranjând pe toată lumea şi înregistrând atât cât trebuie, pentru ca să taie apoi ce vor şi cum vor, ca să iasă ceva cât mai „atractiv" (citeşte: cu un ochi la PRO TV şi cu altul la nocturnele lui Marius Tucă de la Antena 1), n-o să-şi facă probleme din „deontologia" actului critic, pe care n-au învăţat-o la curs şi n-au observat-o nici la profesorul-director!

Ţine de aceeaşi deontologie stil TVR ca actorii să-şi laude singuri turneele întreprinse în străinătate, fără a aduce în sprijinul afirmaţiilor lor nici o cronică apărută în vreun ziar, astfel încât până şi succesele reale sunt practic relativizate prin lipsa de relevanţă a discursului (pseudo)critic. Dar emisiunea cu pricina îşi permite şi un **top** al spectacolelor, căruia nu i se precizează niciodată autorul, publicul virtual fiind îndemnat să meargă la acele spectacole care nu se ştie cui îi plac (dar între care se află şi cele semnate de unii dintre realizatorii emisiunii!) şi să nu meargă la alte spectacole, care iarăşi nu se ştie cui nu-i plac! Dacă discreţia bunului-plac, partizanatul făţiş, mitocănia nedisimulată şi scălâmbăielile unui copil teribil întârziat au ajuns să ţină loc de critică teatrală la Teatrul Naţional de Televiziune, mai bine lipsă!

Când nu mai poţi să faci teatru, nimeni nu te obligă să faci circ. Şi încă circ **naţional**, pe banii contribuabililor!

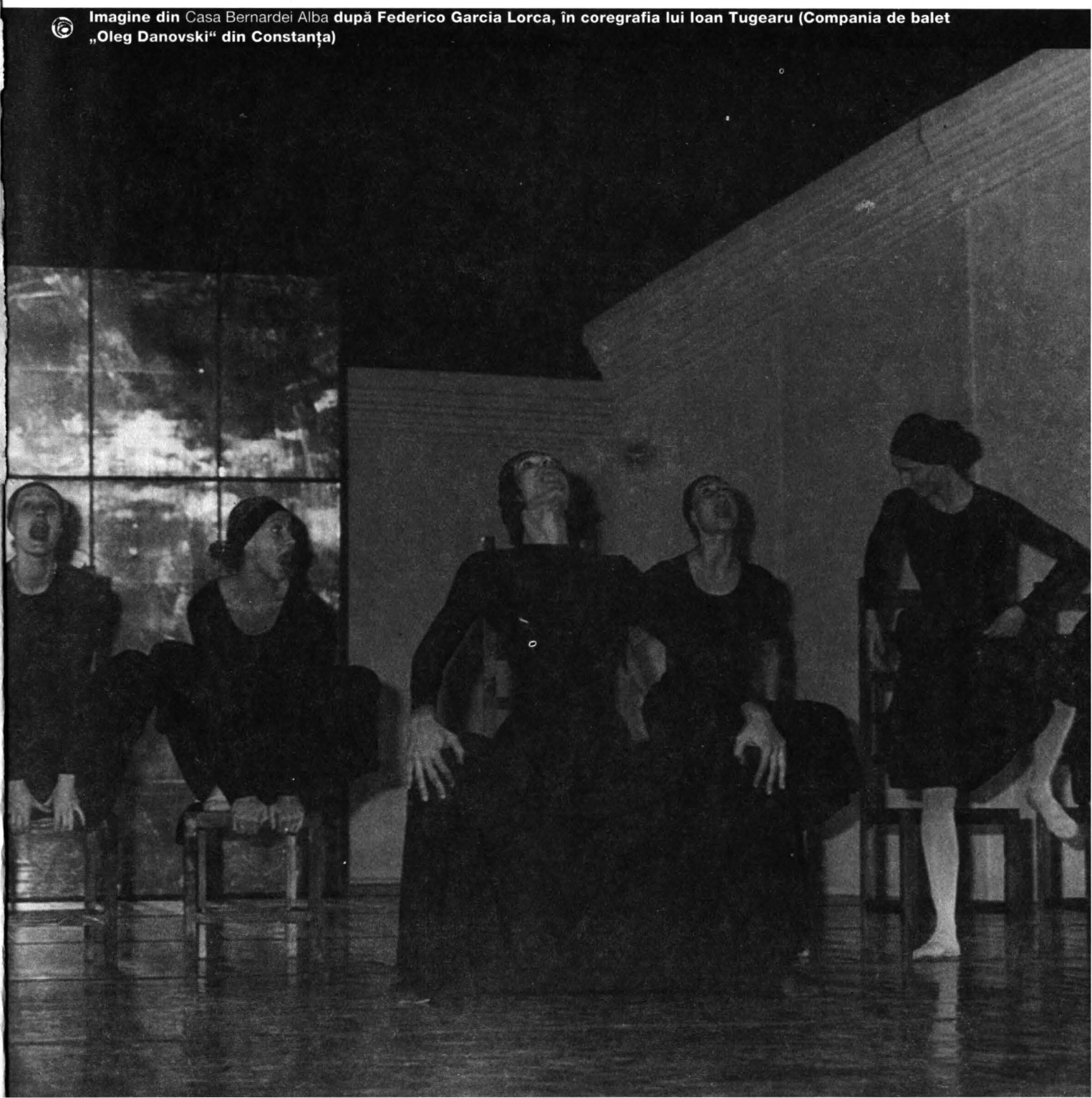
VICTOR PARHON

TEATRUL-DANS
UN GEN PUR SAU UN HIBRID?

Apariția, în peisajul teatral românesc, a unor spectacole ce sintetizează mijloacele de expresie artistică proprii unor genuri diferite – teatru, dans, muzică –, spectacole definite prin sintagma teatru-dans, *impune clarificarea unor criterii care să-i poată satisface, măcar din punct de vedere teoretic, atât pe creatori cât și pe critici și spectatori.*

Această anchetă încearcă să stabilească, pe cât posibil, numitori comuni, puncte de interferență între opiniile celor doi poli ai spectacolului: creatorul și receptorul. Doar ei sunt cei care pot da răspunsul la întrebarea: teatrul-dans este un gen de spectacol pur sau un hibrid?

1. Ce înțelegeți prin sintagma „teatru-dans?
2. Pentru astfel de spectacole preferați să lucrați cu actori sau cu dansatori?
3. Credeți că publicul românesc este receptiv la această formă de spectacol?
4. Sunteți mulțumit de ecoul spectacolelor de teatru-dans în critica de specialitate?



Imagine din Casa Bernardei Alba **după Federico Garcia Lorca, în coregrafia lui Ioan Tugearu (Compania de balet „Oleg Danovski" din Constanța)**

IOAN TUGEARU, coregraf

1. În urmă cu mai bine de douăzeci şi cinci de ani, marele coregraf Maurice Béjart înfiinţa pe lângă compania sa, „Baletul Secolului XX", şcoala **Mudra** – instituţie de învăţământ care avea drept scop pregătirea unui **dansator total**. Cel care studia în această şcoală trebuia să înveţe – în egală măsură – dansul, actoria, muzica (să cânte la un instrument), precum şi să urmeze studii teoretice raportate la fiecare dintre aceste discipline. Béjart avea un exemplu demn de studiat, acela al teatrului japonez Nō, în care artistul era un profund cunoscător al tuturor posibilităţilor de exprimare scenică. Aceşti elevi – viitori artişti care vor construi spectacolul total – aveau şansa să studieze, în afara Teatrului Nō, şi diferitele stiluri de interpretare ce stau la baza teatrului european sau american, gestul indian şi bogatul univers sonor oferit de muzică.

În ceea ce mă priveşte, trebuie să precizez, totuşi, că nu am nici o clipă teama că vreuna dintre aceste arte, luate separat, nu poate da naştere unor mari spectacole – ca şi până acum.

Actorul total este o **necesitate** a creatorului, regizor sau coregraf, acesta dorind să aibă în faţă acest „aluat bine dospit", pentru a-şi construi spectacolul fără să aibă probleme de genul: „Vai, e un bun dansator, dar nu ştie să scoată o vorbă, un ţipăt, un şuierat!" sau „Este un bun actor, dar se mişcă îngrozitor şi nu cântă nici măcar o notă". Ei da, un artist total este dorit de orice regizor sau coregraf.

2. Sunt coregraf – deci obişnuit să lucrez cu dansatori –, dar îmi este egal pe cine am în faţă. Atunci când construiesc un spectacol, importante mi se par a fi două lucruri: 1. ce vreau să fac; 2. cât de bine pregătit este cel cu care lucrez.

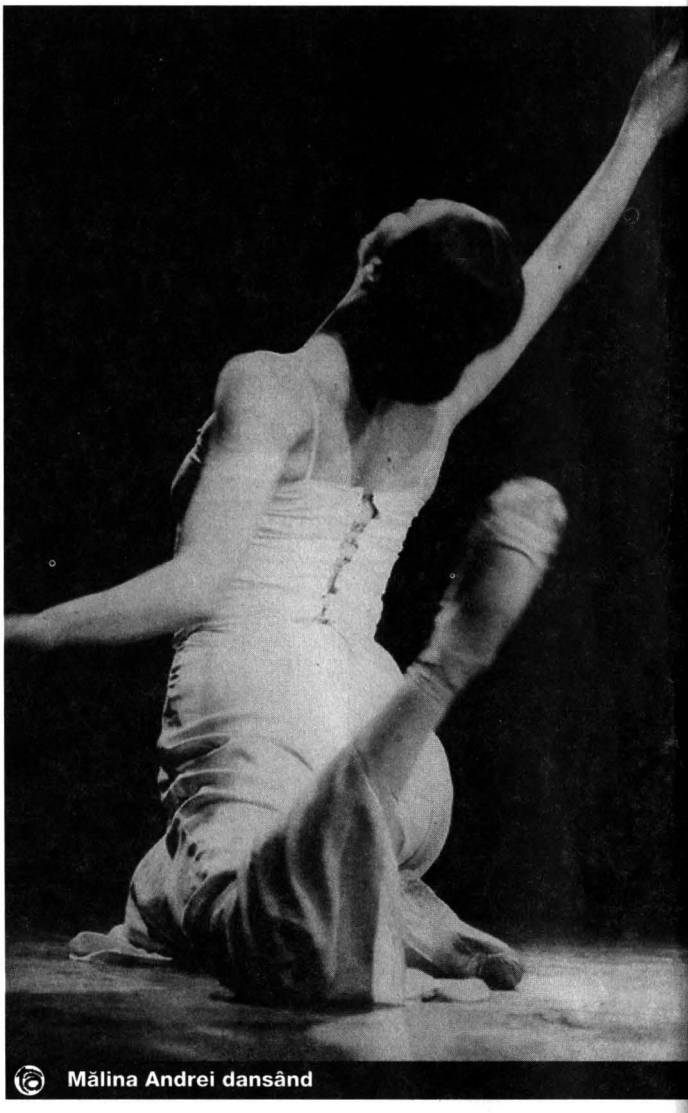
3. Publicul nostru este nu numai receptiv, ci şi dornic de astfel de spectacole. Coregrafii din România, chiar cei făcând parte din generaţii diferite, au creat în acest gen; fiecare în stil propriu. Aşadar, publicul este pregătit. Acum importantă este o mai amplă şi permanentă desfăşurare a acestui gen de spectacol.

4. Criticii de balet de la noi au punctat orice apariţie valoroasă în domeniul artei dansului, inclusiv în genul de teatru-dans. Datori au rămas criticii teatrali, care ar trebui să abordeze şi **teatrul-dans**, cu condiţia să aibă nu numai o suficientă deschidere către arta dansului, dar şi cunoştinţele necesare.

MĂLINA ANDREI, coregraf

1. Nu cred într-o definiţie, într-o „particularizare" a noţiunii de teatru-dans. Cred în ideea de spectacol! Că este vorba despre cuvânt, că este vorba despre muzică ori mişcare, eu creditez doar ideea de spectacol, cu legile sale proprii, inalterabile. Această formă de spectacol bazată pe gest a fost prezentă dintotdeauna, poate chiar înainte de exigenţa cuvântului, dar esenţială rămâne ideea, în orice chip exprimată.

2. Am preferat să lucrez cu actori. Personal, cred că dansatorii sunt uşor manierizaţi; actorii, însă, neobişnuiţi întru totul să se exprime prin dans, sunt mai proaspeţi, mai „vii", receptează mult mai corect propunerile coregrafului. (Sigur că dacă reuşeşti să aduci un balerin la situaţia de a nu mai şti nimic despre dans, despre mişcare, poţi să-l îndrepţi cu uşurinţă către ceea ce doreşti!) Pe de altă parte, cu



Mălina Andrei dansând

actorii trebuie să ai neapărat timp de pregătire înainte de realizarea propriu-zisă a spectacolului, pentru că ei nu au făcut suficient de multă mişcare în şcoală. Pe urmă, ei trebuie să înveţe să se exprime cu ajutorul gestului, şi nu neapărat să danseze. Coregraful împlineşte, în acest fel, gândul regizorului, care, firește, rămâne orchestratorul întregului demers.

3. Publicul românesc nu este educat pentru asemenea gen, dar cred că-l doreşte profund; dovadă – deschiderea cu care vine la aceste spectacole.

4. Nu sunt mulţumită pentru că mai mult se pun întrebări de felul „Bine, dar ce este teatrul-dans? Cui foloseşte? S-a tot făcut în străinătate, de ce să mai apară şi la noi?" Eu cred că trebuie să traversăm această experienţă şi abia pe urmă s-o judecăm. Sigur că nu poate deveni definitivă, cum nimic nu rămâne împietrit pentru totdeauna. Sigur că e bine să ne sincronizăm mereu cu ceea ce se întâmplă acum în străinătate, dar nu cred că ne-ar fi de vreun folos să sărim etape importante. Consider că orice experiment trăit trebuie să-l trecem şi prin noi şi abia pe urmă putem să-l negăm ori să-l acceptăm. Putem veni şi cu alte propuneri, dar nelăsând nimic la o parte! Trecând totul prin noi!

RĂZVAN MAZILU, coregraf

1 şi 3. Deşi la noi este privit ca un experiment, teatrul-dans este o formă de spectacol de sinestătătoare. Mai mult decât atât, cred că teatrul-dans – sau ceea ce astăzi e denumit aşa – este reîntoarcerea şi redimensionarea unei forme de expresie artistică ce a existat dintotdeauna. Ritualurile şamanice din perioada arhaică a istoriei omenirii porneau de la aceeaşi îmbinare a cuvântului cu gestul dansat. La fel, spectacolele din India sau China antică, până la rafinata simbioză existentă în Teatrul Nō – toate se bazau pe aceleaşi coordonate.

Acest gen nu porneşte de la o formulă care încearcă doar să împletească în mod armonios două arte aparte. Creatorul de teatru-dans îşi poate exprima ideile printr-un univers polisemantic foarte concis, care solicită întâi mintea şi apoi inima spectatorului. La rândul său, spectatorul îşi poate regăsi mai uşor sensibilitatea în forţa acestei conciziuni, construită după propriile sale reguli, dintre care cea mai importantă este aceea de a crea emoţie, fior artistic. Poate şi pentru că „timpul nu mai are răbdare cu noi", spectatorul modern doreşte să „citească" pagini întregi de text concentrate în mişcare, gest, dans, are nevoie să i se explice subtextul sau metafora prin aceleaşi mijloace.

Pentru mine, faptul că publicul românesc doreşte să participe la această experienţă este confirmat de realitatea că, la spectacolele pe care le-am realizat, sala a fost întotdeauna plină.

2. În funcţie de cerinţele demersului artistic, se poate colabora şi cu actori, şi cu dansatori. Din punctul de vedere al coregrafului, lucrul cu actorii este mai ofertant – şi deopotrivă fascinant. Cu actorii poţi decoperi o nouă estetică a mişcării dansante, a plasticităţii corporale. Mişcarea lor are un farmec frust şi firesc, tocmai pentru că vine dintr-o profundă necesitate de exprimare în acest fel. Cu actorii se poate comunica la alte niveluri artistice, pentru că nu sunt închistaţi în canoane de mişcare, nu au prejudecăţi în acest sens, nu se feresc ca mişcarea corpului lor să capete – de exemplu – o expresie grotescă.

Am stat însă de vorbă cu câţiva colegi de la Operă, dansatori de balet clasic, şi am avut surpriza să constat că sunt deosebit de deschişi spre o astfel de experienţă. Însuşi Barîşnikov, cel mai mare dansator al lumii, a încercat şi această formă de spectacol. Într-adevăr, avem câţiva artişti printre soliştii de la Operă, iar artiştii adevăraţi au fost întotdeauna dornici să-şi îmbogăţească mijloacele de exprimare.

4. Din păcate, dezinteresul nu vine din partea criticilor de dans – atâţia câţi sunt –, ci din partea criticilor de teatru, mult mai numeroşi. Dar, atunci când sunt aduşi „cu forţa" la acest gen de spectacol, foarte puţini sunt dispuşi să reflecteze cu adevărat.

E drept că spectacolele autohtone sunt relativ puţine. Dar unul dintre impulsurile creatoare este chiar semnalarea acestor evenimente de către cei care confirmă, prin mărturie scrisă, viabilitatea genului.

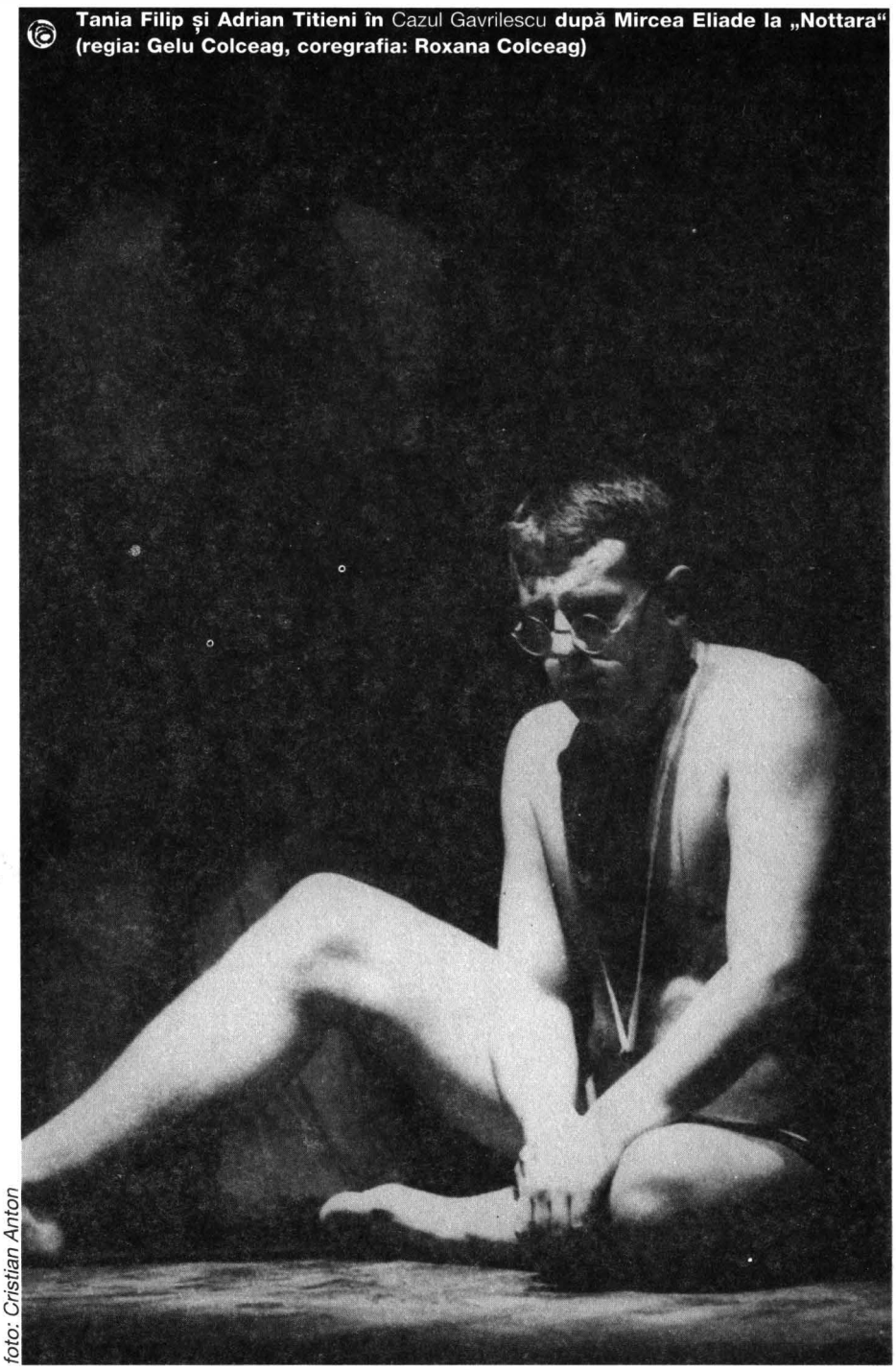
Scenă din Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult **de Tennessee Williams în regia şi coregrafia lui Răzvan Mazilu (Teatrul Odeon)**

foto: Mihail E. Cratofil

Pentru a putea accepta genul acesta, trebuie să-ţi dezvolţi un sistem de criterii, care se formează în urma vizionării a numeroase spectacole de teatru-dans, dans contemporan sau balet. Nu poţi emite sentinţe sau judecăţi de valoare despre originalitatea sau oportunitatea unui asemenea spectacol fără o privire critică globală asupra fenomenului; or, de cele mai multe ori, la noi, această privire se bazează pe câteva spectacole autohtone (mai mult sau mai puţin reuşite) şi pe lecturi pe marginea unor spectacole realizate de nume sonore din străinătate.

GELU COLCEAG, regizor

1. Eu cred că sintagma teatru-dans a apărut în urma unor experimente în care cuvântul nu mai putea transmite chiar totul; şi atunci s-a apelat la mişcare ca la ceva salvator (concret, la limbajul coregrafic). Acest gen de spectacol s-a născut, de fapt, din necesitatea de a înlocui, în anume momente, mesajul vorbit cu cel gestual, specific dansului. Este părerea mea şi motivaţia principală pentru care am încercat astfel de montări. Prima a fost **Cartea lui Prospero** după **Furtuna** de Shakespeare, realizată împreună cu Ion Cojar şi cu Sergiu Anghel (la TNB) – o producţie care s-a bucurat de mare succes în străinătate dar a rămas total neobservată la noi. Am descoperit, însă, cu acel prilej, că mai ales momentele supranaturale ar putea găsi o fericită întruchipare prin dans. Mai târziu, în **Dragonul** de Şvarţ (Teatrul „Ion Creangă"), am rezolvat părţile suprarealiste ale basmului în acelaşi fel (de astă dată, cu ajutorul coregrafei Roxana Colceag). Ultimul şi cel mai împlinit exemplu (din punctul meu de vedere) îl constituie **Cazul Gavrilescu** după „La ţigănci" de Mircea Eliade (Teatrul „Nottara"), în care, din nou, partea fantastică a nuvelei a fost susţinută cu mijloace coregrafice.



Tania Filip şi Adrian Titieni în Cazul Gavrilescu **după Mircea Eliade la „Nottara" (regia: Gelu Colceag, coregrafia: Roxana Colceag)**

foto: Cristian Anton

2. Am lucrat numai cu actori. Nu m-am gândit până acum şi la altă posibilitate, dar cred că mi-ar face plăcere să colaborez şi cu balerini.

3. Absolut! De altfel, au demonstrat-o toate spectacolele despre care am vorbit. Şi mă refer la diverse categorii de public – începând cu cea mai candidă şi splendidă, copiii, şi terminând cu cea mai snoabă, ori mai rafinată, aceea formată din cititorii lui Mircea Eliade, de pildă. Desigur, cu condiţia firească să ajungem până la gradul de inteligenţă al receptorului, pentru că, din punctul de vedere al domnului Adrian Mihalache, **Cazul Gavrilescu** n-a depăşit nivelul modestei corectitudini. (Vorba dumnealui: metafizica, acolo, a avut doar un iz de romanţă!)

4. În principiu, părerile mele despre critica de specialitate sunt destul de

amestecate (şi asta, mai ales pentru că există puţini profesionişti ai actului critic). Din păcate, de multe ori scriu cronică dramatică nişte buni spectatori sau nişte indivizi care au dorit să facă teatru şi n-au reuşit, dintr-un motiv sau altul. Dar nu despre ei vreau să vorbesc, ci despre cei care îngăduie publicarea articolelor acestora în revistele sau ziarele pe care le conduc. Sigur că, în mod normal, toată lumea „se pricepe" la teatru. Toţi fac aprecieri, dar numai puţini cunosc fenomenul în profunzime; un fenomen, de altfel, foarte amăgitor, asemeni unei nuci... Poţi alunea pe coajă, dar numai câţiva au spart-o pentru a pătrunde în miez...

Întorcându-mă la cei puţini şi „aleşi", cred că şi ei vin deseori la spectacole încărcaţi de prejudecăţi – fie că-şi doresc să descopere un lucru imaginat deja, fie că sunt legaţi de interese, de relaţii, fie, chiar, că nu sunt în stare să crediteze un spectacol al unui regizor aflat, să spunem, la porţile consacrării. Din aceste cauze multiple, de cele mai multe ori am rămas în afara jocurilor. Am intrat cu greu în categoria regizorilor şi cred că nici acum nu sunt cu totul acceptat, depinde de umorile fiecăruia... Eu n-am făcut nici un fel de înţelegere cu nimeni, n-am invitat cronicari în străinătate cu vreun spectacol al meu (crezând chiar că i-aş putea jigni chemându-i într-un periplu turistic pentru care s-ar fi putut mai apoi achita scriind o cronică elogioasă). Sigur că sunt şi altfel de critici şi pot da chiar un exemplu: am întâlnit-o, acum o vreme, la un festival de teatru din Egipt (la Cairo) pe doamna Ludmila Patlanjoglu. A fost invitată de către organizatori şi n-a venit în cârca vreunei trupe, astfel încât îşi putea păstra deplina libertate de a scrie bine sau rău despre orice spectacol.

O altă prejudecată – legată mai puternic de subiectul acestei anchete – este priceperea celui care „emite" judecăţi de valoare. Sigur că aceasta se obţine prin studiu îndelungat, prin educaţie... Mai este apoi şi o chestiune de gust... Totuşi trebuie să ne gândim serios la faptul că a cam trecut vremea criticii impresioniste; avem nevoie de analize pertinente, obiective, profesioniste. Teatrul-dans împleteşte două arte; cel care scrie despre acest gen trebuie să le cunoască pe amândouă în egală măsură. Or, limbajul gestual este extrem de rafinat, de abstract. trebuie efort pentru a-l cunoaşte şi înţelege. Altfel, nu vom avea decât cronici superficiale.

SERGIU ANGHEL, coregraf

O nouă formă de spectacol. Mai corect spus, rezultatul unui dublu efort de adaptare – a unuia la rigorile celuilalt – a doua genuri distincte de spectacol: a teatrului de text şi a baletului contemporan. Efortul de adaptare a fiecărui gen are o motivaţie distinctă şi nu se referă – aşa cum s-a speculat adesea – la încercarea de a viola „electoratul" celuilalt. De fapt, **teatrul-dans** e o sintagmă derivată din germanul **„Tanztheater"** care, fără să fie o noutate (dansul şi teatrul făcând corp comun încă în antica „triuna horeia") cunoaşte o reactualizare în cercetările Pinei Bausch de la Opernhaus din Wuppertal, Germania.

În cele ce urmează, fiind obligaţi să folosim ambele sintagme, vom acorda sensul unei anume preeminenţe plasării anterioare a unui termen al binomului **teatru-dans** sau **dans-teatru**. În ce priveşte teatrul, deschiderea către dans vine – în primul rând – dintr-o dorinţă legitimă de ameliorare a dinamicii spectacolului. În al doilea rând, din perceperea, de către cei mai mulţi regizori, a totalei inadecvări a „lungimilor" textelor consacrate la o psihologie a receptării spectacolului tot mai marcată de secvenţialitate, decupaj, colaj, încifrare şi viteză, induse pe o scară tot mai largă de televiziune; pe de o parte prin însuşi stilul ei „excerptor", „crestomatic", iar pe de altă parte, prin voga „culture-pub"-ului şi a „clip"-ului.

Nu este mai puţin adevărat că fenomenul contaminării reciproce teatru-dans are şi cauze interne. Evoluţia regiei de teatru de la simpla „punere în scenă" până la spectacolul cu pretenţii auctoriale o demonstrează prin prezumţioasele aduceri la zi ale sintagmei prin care regizorul ţine să se auto-defineacă faţă de preeminenţa – tabuizată până nu demult – a textului dramatic. Dacă la început se vorbea despre munca regizorului în termeni de „punere în scenă", „montare", „direcţie scenică" etc., sintagme prin care se acceptă rolul secundar al regizorului faţă de text, noii termeni prin care regizorul rebel (cenzor de pasaje sau autor de adaptări de texte) vrea să se definească sunt cei de „regie" (termen pe cât de confuz pe atât de misterios, mimând competenţe ilimitate), „adaptare după..." (termen prin care regizorul recunoaşte tacit că face din text un pretext), totul culminând cu infatuata formulă „un spectacol de...", în care regizorul nu mai recunoaşte nici pretextul, punându-i triumfal pe cap o coroană de hârtie pe care abia dacă se mai poate întrezări „titlul" legitim al piesei şi numele autorului uzurpat. Dar această „uzurpare" nu trebuie dramatizată. Istoria este plină de astfel de ignominii necesare. Trebuie văzut aici doar efortul disperat al regizorului de a face pasul uriaş peste prăpastia care-l separă de statutul de autor. Ar fi greşit să credem că toţi regizorii nu visează altceva decât să sape la baza soclului pe care s-au cocoţat autorii de texte. Legaţi de aceştia printr-un ombilic special, funcţionând pe un principiu invers celui ce guvernează vasele comunicante, dinamica dintre cele două categorii se poate defini prin următorul raport de inversă proporţionalitate: cu cât dramaturgii vor fi mai proşti, cu atât regizorii vor deveni mai autori.

În acest punct, contaminarea teatrului cu virusul „terpsichora" nu trebuie înţeleasă ca o slăbire a sistemului imunitar al acestuia, garant – vezi Doamne – al purităţii genului. Specific oportunistă, specializată în arta coabitării, „regia" a operat mai degrabă o autoexpunere la amintitul factor patogen din raţiuni similare simplei strategii a unei vaccinări. E preferabil să permiţi existenţa amorţită a dansului în corpul încă viguros al teatrului decât să te confrunţi mai târziu cu vigoarea unui microb devastator. Este puţin probabil ca „regia" să nu fi simţit forţa dansului, constând în primul rând în universalitatea limbajului sau, apoi, în statuarea legitim auctorială a acestuia şi, în fine, în mai marea sa autonomie. Urmând aceste linii de forţă, un regizor ca Purcărete pare a-şi elabora spectacolele – în ultima vreme – mai degrabă ca un coregraf.

În perspectiva inversă, a contaminării dansului de către teatru, lucrurile nu sunt – aşa cum s-ar putea crede – simetrice. Departe de a fi necesar în spectacolul de dans, cuvântul este folosit fie ca simplu capriciu, fie ca „respiro", fie ca un contrapunct,

Moment din Barococco Party**, în regia şi coregrafia lui Sergiu Anghel (Teatrul Odeon)**

fie ca simplă sonoritate. Altfel spus, în spectacolul de dans, cuvântul nu este decât o altă formă de mişcare...

Autorul spectacolului de dans sau de dans-teatru nu este şi nu poate fi un concurent pentru regizorul de teatru sau de teatru-dans. Ceea ce îi separă este statutul de autor al primului faţă de efortul de a deveni „egal" al celui de al doilea, la care se adaugă structura publicului propriu; „vizat" în cazul spectacolului de teatru şi „avizat" în cazul dansului. Un public vizat este cel înspre care se ţinteşte cu armele ideologiei textului. Publicul „avizat" va ţinti întotdeauna spaţiile libertăţii de interpretare. Deşi ambele categorii de public stau sub semnul lui Hermes, ele se împart, totuşi, în negustori şi hermeneuţi; primii fac comerţ cu ideile altora, ceilalţi contemplă lumea ideilor.

Regizorul şi coregraful sunt despărţiţi atât prin vocaţiile lor – prima, interpretativă (legată de sens), iar cea de a doua, investigativă (legată de necunoscut) –, cât şi prin locuirea a două lumi diferite: a necesităţii, în cazul regizorului şi a libertăţii, în cazul coregrafului. Vehiculând sensuri, într-un climat al nevoii de sens, deci într-un loc unde sensul – fiind necesar – nu există încă, regizorul umple o necesitate, fapt ce postulează esenţa lucrului său ca efort de translare. În esenţă, deci, regizorul este translator, traducător. El facilitează translaţia necunoscutelor textului prin filtrul unei „cunoscute", care este cheia sa interpretativă, spre necunoaşterea spectatorului, a cărui nevoie imperioasă este aceea de a cunoaşte. El relevă un sens al textului de care spectatorul de teatru are nevoie, probabil pentru că nu are acces la el.

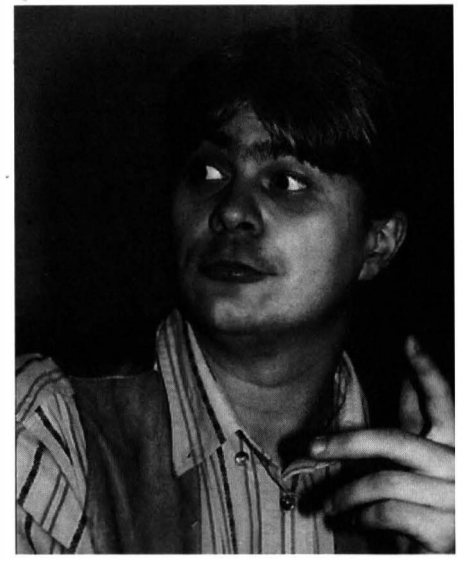
Coregraful oferă spectatorului său un spaţiu al totalei libertăţi interpretative. De la un astfel de spectacol negustorul iese năucit, iar hermeneutul, plin de soluţii năucitoare. Spectacolul de dans „separă" publicul, ierarhizându-l (creând, ipso facto, o emulaţie între etajele acestuia), în timp ce teatrul îl uneşte „în cuget şi simţiri".

Dacă dansul zburdă într-adevăr în spaţiul libertăţii, în timp ce teatrul mai are ceva de rezolvat în cel al necesităţilor, sintagma **teatru-dans** (dacă ar fi să jur pe moaştele lui Lenin) ar fi definibilă aidoma libertăţii: ca înţelegere a necesităţii. Sintagma **dans-teatru**, judecată în funcţie de aceiaşi parametri, s-ar defini, însă, ca necesitate a libertăţii de înţelegere.

Anchetă realizată de
CARMEN STANCIU şi MARIA LAIU

Teatrul-dans este încă, pentru noi, un gen insolit de spectacol. Dacă în străinătate numeroasele reprezentaţii de acest tip au cristalizat un concept şi o formă clare deopotrivă pentru creatori şi pentru receptori, aşa încât teatrul-dans nu poate fi confundat nici cu baletul, nici cu musicalul, nici cu spectacolul teatral împănat cu momente coregrafice, autorii români sunt încă – după cum se poate vedea din majoritatea răspunsurilor – în căutarea unei definiţii, fie şi aproximative, a obiectului muncii lor. Aceşti autori provin, în majoritate covârşitoare, din rândul coregrafilor (aşa cum, de fapt, şi teatrul-dans s-a născut din căutările baletului modern); unicul reprezentant al breslei teatrale pare mai preocupat să dea lecţii de meserie criticilor decât să reflecteze matur asupra genului pe care socoteşte că-l practică. Desigur, specializarea cronicarilor şi în acest tip de spectacol, aflat la graniţa dintre două arte, e necesară. Ea nu poate avea însă loc decât prin contactul nemijlocit cu o ofertă concretă adecvată. În aşteptarea ei, întrebarea din titlul anchetei rămâne, deocamdată, deschisă. **(A. G.)**

THEODOR CRISTIAN POPESCU:
„Am simţit nevoia unei aventuri existenţiale“



□ **Domnule Theodor Cristian Popescu, v-am văzut toate montările de la Târgu-Mureş şi Cluj, suntem la al patrulea interviu pe care-l realizăm (acum, pentru prima oară la „Teatrul azi“), v-am urmărit cu deosebit interes evoluţia, iar cel mai recent spectacol pe care l-aţi realizat,** Copiii unui Dumnezeu mai mic, **îndreptăţeşte, sunt sigură, titlul de „regizor pentru mileniul III“, cum aţi fost numit odinioară la Târgu-Mureş. De altfel, şi Compania pe care aţi înfiinţat-o, denumită atât de criptic „777“, se integrează deja în mileniul III. Care e povestea ei?**

■ S-a întâmplat, la un moment dat, să mi se pară obositor şi relativ plictisitor sistemul de stat. A început să se repete un anume tip de mecanism, chiar dacă schimbăm instituţia şi oamenii. În procesul creaţiei unui spectacol de teatru totul se produce după un tipar, pe care sistemul de stat, prin organizarea lui rigidă, ţi-l impune. E un lucru care poate, în timp, să erodeze creativitatea. Şi am simţit nevoia unei aventuri existenţiale, deşi n-aveam nici un fel de fonduri, nici un ban. Am simţit nevoia de a crea o structură în care să încerc să-mi redobândesc libertatea. Nu o structură care să revoluţioneze estetica teatrală, să caute un stil nemaivăzut sau să meargă pe un anume tip de teatru, ci, efectiv, o structură în care repetiţiile să redevină un spaţiu normal de libertate, unde oamenii să se respecte din nou unii pe alţii, şi de creativitate – lucru ce presupune anumite condiţii, care în sistemul de stat s-au cam pierdut. Şi atunci ne-am apucat, în luna iulie, să punem pe picioare această companie. Entuziasmul celor care au vrut să se angreneze în proiect a depăşit toate aşteptările mele, adică eu am aruncat câte o vorbă în dreapta, în stânga, încercând să văd dacă cineva ar fi interesat, şi am primit câte un „da“ aproape oriunde întorceam capul.

□ **Şi totuşi, ce înseamnă 777?**

■ Asta nu pot să divulg! E o convenţie pe care am făcut-o, ca până în 1999 să nu divulg semnificaţia numărului. Abia după cel de-al patrulea proiect, la mijlocul anului 1999, voi putea să spun.

□ **Atunci, care vor fi următoarele trei proiecte?**

■ Noi începem acum să funcţionăm într-un regim de piaţă liberă, lucru relativ necunoscut structurii de stat, care crede că e într-o piaţă liberă, dar nu e deloc. Eu, în sistemul nostru, nu pot să divulg nimic până nu cumpăr drepturile de autor, pentru că oricine poate fie să-mi fure ideea, fie să-mi fure drepturile, iar eu să mă pomenesc că declar ceva ce nu se mai face. Asta, pentru un teatru de stat, nu e atât de grav. Dar pentru o companie care acum îşi croieşte imaginea, e destul de grav, pentru că singurul nostru capital e, deocamdată, seriozitatea. Adică să se vadă că dacă am spus că facem ceva, chiar facem. De aceea am şi abordat o manieră nouă de a pregăti spectacolul: am început nu prin a cere bani, ci prin a face întâi proiectul. Spre deosebire de alte sute, mii sau zeci de mii de fundaţii, care mănâncă diferite fonduri şi importă maşini, am vrut să arătăm că dacă ne zicem companie teatrală, chiar o să facem teatru. Şi atunci am produs, cu mari sacrificii, acest spectacol, pentru a putea deovedi că, eventual, dacă depunem un dosar cerând bani, avem de ce. Dosarul a devenit destul de gros acum... Sper să apară de undeva şi bani. Am avut într-adevăr parte de o aventură existenţială, pentru că greutăţile, cum probabil îţi imaginezi, sunt uriaşe, depăşesc cu mult ceea ce într-o structură de stat se rezolvă printr-o ridicare din umeri a contabilului-şef. La noi, asta presupune asumarea totală a responsabilităţii de către cel care a semnat un contract – trebuie chiar să-l onoreze. Iar într-un sistem total bramburit, cum este sistemul românesc (în toate domeniile), în care azi vorbim una şi mâine nici nu mai ţinem minte ce-am spus (chiar dacă am semnat contracte, tot degeaba), nu e uşor să supravieţuieşti cu o mentalitate nemţească, să vrei realmente să fii serios.

Dar iată că am reuşit să scoatem acest spectacol. Teatrul Odeon a fost suficient de răbdător şi nu ne-a dat afară, deşi au fost întârzieri, decalări... Şi se pare că a mizat pe un cal câştigător, pentru că cele 50% din încasările pe bilete, la care are dreptul pentru că folosim sala, s-ar putea să reprezinte nişte sume destul de importante ca să justifice efortul instituţiei. Trebuie să-i mulţumesc conducerii Teatrului Odeon, care are o viziune, după părerea mea, de „pionierat“, reuşind să înţeleagă că o instituţie teatrală va deveni mai mult decât o maşinărie de făcut spectacole, va deveni în curând un fel de centru cultural, care să găzduiască tot felul de producţii şi evenimente. E şi nedrept, la urma urmei, ca o clădire să fie subvenţionată şi grupurile „fără casă“ să nu primească nimic. Or, conducerea acestui teatru a avut curajul – şi, pentru asta, trebuie să-i fiu recunoscător – să încerce această formă nouă de coabitare cu o companie independentă. Practic, toţi cei pe care i-aţi văzut pe scenă sunt angajaţi cu contract temporar. Numai pentru acest proiect. În următorul spectacol s-ar putea să nu se mai regăsească nici unul dintre ei. Asta depinde numai de necesităţile reale ale proiectului care se va face. Noi n-am vrut să repetăm istoria structurilor de stat: să angajăm o trupă fixă şi apoi să ne chinuim să-i dăm de lucru. Altfel n-ar fi avut nici un rost s-o facem – e mult mai bine la stat! Ai un salariu sigur, un venit, o subvenţie... Noi am încercat un lucru complet nesigur şi riscant, în care nu se ştie niciodată care dintre noi va mai lucra şi dacă vor fi bani. Din punctul ăsta de vedere, aventura e totală. Atunci când m-am gândit la această companie, m-am gândit nu la un stil de teatru, ci la înnodarea unui dialog imediat între spectacol şi spectatori. Acesta, după părerea mea, e destul de fragil în arta teatrală contemporană din România, artă care a atins niveluri ridicate de semnificaţii şi de măiestrie, dar care a „subţiat“ destul de mult dialogul pe problema pe care o pune spectacolul. De aceea, a trebuit să pornesc pe un drum al simplităţii, dar să caut probleme. Toate cele pe care această companie le va aduce pe scenă vor

fi fie teme niciodată abordate (cum e cazul acestui spectacol, care pune problema raporturilor între surzi şi auzitori), fie teme abordate până acum dintr-un unghi convenţional, tabu-uri de toate felurile: sexuale, morale, religioase. Vom încerca să incităm printr-un fel proaspăt de a vedea lucrurile. În rest, fiecare spectacol va avea propriul lui stil şi îşi va cere propriii lui creatori.

☐ **Faptul că aţi călătorit mult în străinătate vă dă un alt fel de a vedea lucrurile?**

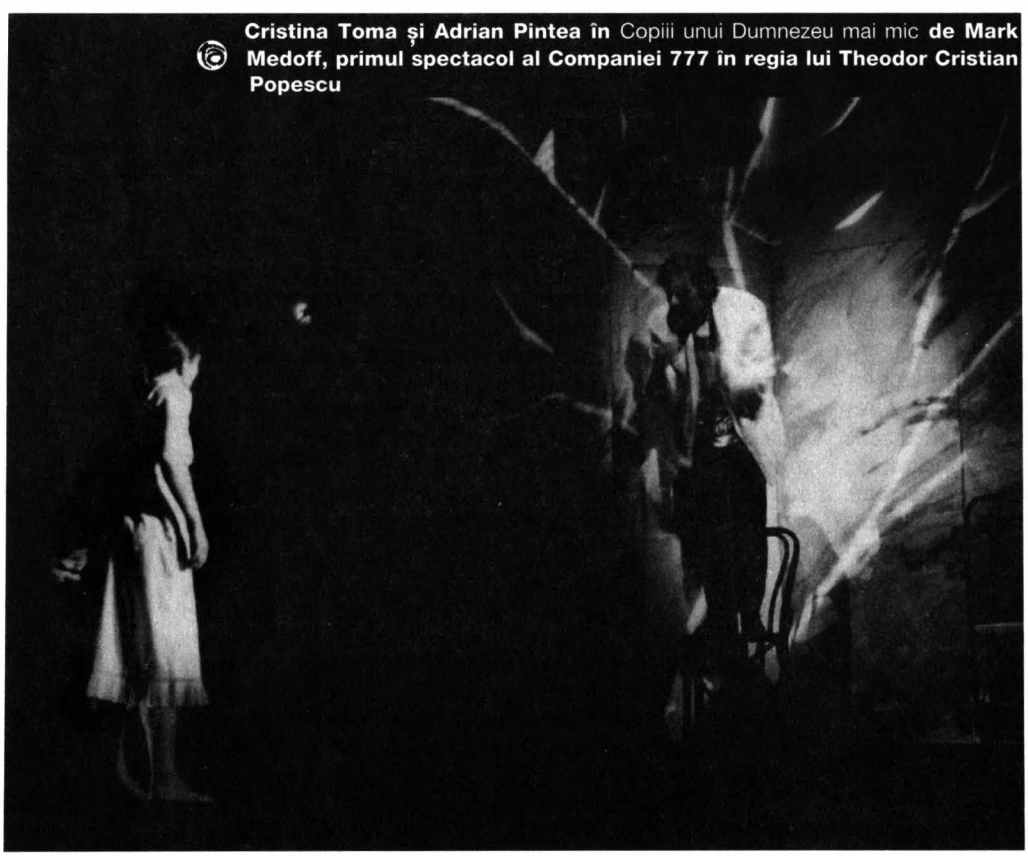
■ S-ar putea, în mod inconştient. Nu reuşesc să-mi dau seama. Ştiu însă că sunt puţin schimbat... Eu consider esenţială – mai ales pentru actori, care trebuie să pătrundă înăuntrul unor universuri umane diverse – călătoria. De aceea am fost întotdeauna indignat de expresii cum ar fi „TN Craiova e un teatru care face turism", fără să se înţeleagă că este realmente vital pentru actor să cunoască diferite universuri spirituale. Aşa că s-ar putea să mă fi schimbat şi eu puţin. În orice caz, stilul direct al dramaturgiei anglo-saxone şi americane de a problematiza mi s-a părut una dintre direcţiile nimerite pentru spectacolul românesc, unde, după atâţia ani de dictatură, s-a dezvoltat un mod aluziv şi metaforic de a face teatru.

☐ **Cum a fost contactul cu lumea neauzitorilor?**

■ M-am dus la Asociaţia Naţională a Surzilor, unde am organizat un stagiu de pregătire a însuşirii limbajului gestual de către actori, şi la Spitalul ORL, la doamna doctor Mihaela Fotescu, care a lucrat în sensul „defectării" vorbirii cu actorii care interpretează surzi parţiali. A trebuit să fie defectaţi ştiinţific, nu să îngăleze ei o vorbire falsă! Tot ceea ce s-a făcut, s-a făcut ştiinţific. Limbajul gestual folosit este limbajul real al surzilor. Chiar a fost un moment foarte amuzant, în seara premierei, când preşedintele Asociaţiei Surzilor din România s-a plâns că interpreţii fac semnele prea repede! Noi ne întrebam dacă ei vor înţelege, şi ei s-au plâns că actorii „vorbesc" prea repede, că au învăţat semnele atât de bine încât, interpretându-le artistic, a devenit dificilă receptarea lor chiar de către surzi. Acest preşedinte, dl Barbu Florea, când ne-am dus prima dată şi am cerut să ne înveţe cineva limbajul, spunea că ne-ar trebui vreo cinci ani! M-a întrebat: „Domnule, când vreţi să faceţi spectacolul?" Şi eu am zis: „În august începem repetiţiile". El a zis: „Cum?! Nici două cuvinte n-o să învăţaţi!" Am zis: „O să încercăm, o să vedem. Au mai învăţat actori şi să cânte la saxofon într-o lună... Să vedem ce-o fi şi cu limbajul ăsta!". Şi se pare că l-am învăţat...

☐ **Mesajul spectacolului e copleşitor prin puterea de a impresiona...**

■ Eu mi-am dorit un spectacol în care să nu le plângem de milă surzilor. Adică, în care să descoperim că ei sunt oameni la fel ca noi, ba chiar, de multe ori, mai sensibili şi mai talentaţi. Pentru că această lipsă de comunicare prin auz/vorbire îi închide într-o carapace din care se străduiesc să iasă – or se ştie că privaţiunile dezvoltă imaginaţia, şi sensibilitatea, şi talentul. Nouă ni s-a părut că oamenii pe care i-am cunoscut cu această ocazie sunt deosebit de interesanţi. Şi aţi văzut că nu mă feresc, în spectacol, de momente comice, adică n-o ţin tot timpul într-o dramă în care zic „Hai să fim serioşi, că vorbim despre nişte defavorizaţi". Nu. Ei sunt la fel ca noi, oameni care iubesc, care urăsc, care sunt geloşi, neputincioşi, slabi, fricoşi. Şi singurul lucru pe care mi l-am dorit a fost să deschid această portiţă spre sufletul lor, iar din punct de vedere teatral, să văd în ce măsură expresivitatea pe care o dă lipsa vorbirii poate fi speculată şi altfel decât printr-un spectacol de mişcare, şi altfel decât în felul în care căutăm de obicei să suplinim absenţa cuvântului. Sigur, cuvântul există, dar se dezvoltă un alt tip de expresivitate actoricească.



Cristina Toma şi Adrian Pintea în Copiii unui Dumnezeu mai mic **de Mark Medoff, primul spectacol al Companiei 777 în regia lui Theodor Cristian Popescu**

☐ **Ce v-a atras la lumea neauzitorilor?**

■ Mi s-a părut că se înscrie coerent în dorinţa mea de a aduce probleme noi pe scenă, prin această companie. Dar n-am s-o ţin mereu aşa. Adică să nu vă aşteptaţi ca viitorul spectacol să fie tot cu un grup defavorizat al societăţii! Însă vă promit că aduc alte probleme. Unul dintre viitoarele proiecte – pe care pot să-l divulg fără să-i spun titlul – va fi un musical (pentru care însă trebuie să strâng bani serioşi) despre o problemă care devine din ce în ce mai importantă în societatea românească: drogurile.

IOANA FLOREA

CRISTINA TOMA:
„Am acumulat totul pas cu pas“

Pe Cristina Toma o ştiu de când era studentă la Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureş, fiind considerată încă de atunci o mare promisiune. Fapt confirmat de Premiul Criticii pe 1996 pentru „Cel mai bun debut“ – în rolul Alison din **Priveşte înapoi cu mânie** *–, dar mai ales de felul cum a creat personajul Sarah Norman, pe care îl interpretează în prezent pe scena Odeon-ului, în* **Copiii unui Dumnezeu mai mic** *de Mark Medoff, spectacol realizat tot de Theodor Cristian Popescu, autorul majorităţii montărilor în care Cristina mai joacă la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş.*

❑ **Sarah Norman impresionează, în interpretarea ta, datorită în primul rând dramatismului cu care execuţi limbajul mimico-gestual. Ţi-a fost greu să-l înveţi?**

■ Limbajul mimico-gestual nu este atât de dificil de asimilat pe cât pare, pentru că majoritatea semnelor sunt deductibile, logice şi seamănă foarte mult cu semnele pe care le facem şi noi în viaţa obişnuită, pe care le ataşăm unor cuvinte, unor expresii. Mai dificilă este dobândirea fluenţei în executarea semnelor, fluenţă care se poate căpăta doar prin exerciţii. Exerciţiul, în cazul meu, a constat în cele două săptămâni de studiu; am făcut însă „meditaţii“ cu d-na Janina Turcu de la Asociaţia Surdo-Muţilor şi ulterior, în timpul repetiţiilor pentru spectacol. Nu ştiu cât de mare e dramatismul cu care le fac, însă importantă în execuţia tehnică e, de fapt, intenţia cu care cineva le face. Semnele – după cum mi-a spus Janina şi după cum am observat apoi şi eu, studiind unele persoane cu această deficienţă – sunt mult personalizate, după temperamentul fiecărui om. Le face fiecare după cum simte. Eu, Cristina, le făceam la început foarte abrupt, pentru că aşa e felul meu de a fi, şi a trebuit să lucrez mult pentru a le fluidiza, fără ca astfel să piardă din energie, pentru că energia nu trebuia să fie 100% a mea, ci a personajului. Felul de a fi al lui Sarah trebuia să fie acelaşi cu felul ei de a face semnele. Acestea două merg mână în mână. O să vedeţi oameni care fac aceste semne foarte calm, pentru că ăsta e felul lor de a fi. E la fel cum vorbim noi, unul mai repede, altul mai încet. E acelaşi lucru.

❑ **Ce te leagă afectiv pe tine, Cristina, de Sarah? Aveţi ceva în comun?**

■ Poate, una dintre replicile din text, care mi-e foarte dragă şi pe care, până când am făcut acest personaj, nu o socoteam tipică pentru mine, dar acum a devenit astfel: „Eu nu fac lucruri pe care nu le fac bine“. De fapt, mi-aş dori să pot fi aşa... Să fac toate lucrurile din viaţa mea foarte bine, asta mi-aş dori.

❑ **Cum o simţi, cum o percepi pe Sarah, tu, ca actriţă? Pentru că noi, spectatorii, am receptat-o fiecare în felul său.**

■ O fată căreia ani şi ani de zile i s-a spus că nu o să se poată adapta lumii celor care aud şi că doar această lume e de fapt „valabilă“. Copil fiind, firesţe că a crezut şi că această credinţă a fost foarte puternică; o dată cu trecerea timpului, şi-a dat seama că acest „instrument“ care-i lipseşte nu o poate împiedica să trăiască împreună cu cei care aud. Dar e mereu circumspectă, pentru că fiecare greşeală pe care ar putea s-o facă, ceva nesemnificativ, ar putea să-i dărâme tot sistemul de valori. Trăieşte într-un echilibru extrem de fragil.

❑ **La un moment dat, ea totuşi vorbeşte, iar momentul respectiv este cel în care „faci praf“ sala. Am văzut spectacolul de două ori şi, de fiecare dată, în momentul în care o faci pe Sarah să vorbească, publicul a izbucnit în ropote de aplauze.**

■ ?!?... Momentul în care ea vorbeşte e momentul în care îşi ia inima în dinţi şi vrea să demonstreze că e mai bine să fie lăsată în pace, că această comunicare cu ceilalţi nu ţine neapărat de sunetele propriu-zise, cât de legăturile sufleteşti. Şi, în clipa când nu este înţeleasă nici de James Leeds, pe care-l iubeşte foarte mult şi care o iubeşte în aceeaşi măsură, trebuie să facă dovada faptului că existenţa lor e diferită şi că împreună trebuie să găsească un alt fel de comunicare, nu cel pe care-l ştim noi din viaţa de toate zilele. Şi că trebuie să trăiască

„în alt loc“, cum spune ea în text, nu în lumea sunetelor sau a tăcerii. Dar nici unul dintre ei nu ştie care este locul în care se vor întâlni şi cum vor trăi mai departe.

❑ **Eu am înţeles că sunt două universuri paralele, care nu se pot intersecta.**

■ Dacă se intersectează, mie mi se pare că asta se întâmplă doar pentru mici frânturi de timp. Ei se iubesc foarte tare şi trăiesc situaţiile împreună, ajung să perceapă senzaţiile împreună, ca şi cum ar fi un singur suflet. Dar faptul că el crede că Sarah trebuie să se adapteze lumii obişnuite şi să se schimbe o determină să-i spună la un moment dat că nimeni n-are dreptul s-o transforme după chipul şi asemănarea lui, că ea şi-a luat viaţa în mâini şi că, dacă îşi asumă riscul de a trăi cu un auzitor, o face deoarece e foarte conştientă că poate. Sau, dacă nu poate acest lucru, este pentru că nu i se acordă încredere totală.

❑ **Spre deosebire de rolurile anterioare, care erau cam la fel, personajul acesta nu seamănă cu nici unul jucat de tine până acum... Vorbeşte-mi despre actriţa Cristina Toma şi despre evoluţia ei în timp, începând cu studenţia la Târgu-Mureş.**

■ Poate că, până acum, personajele mele au fost din aceeaşi „zonă“ sau poate că nu am avut eu experienţa şi puterea de a căuta în mereu alte locuri din mine, pentru

Cristina Toma, Nicu Mihoc şi Kozsik József în Priveşte înapoi cu mânie **de John Osborne la TN Târgu-Mureş (regia: Theodor Cristian Popescu)**

fiecare personaj. Dar, categoric, acesta e unul dintre scopurile mele. Se spune că, o dată cu fiecare spectacol, intri într-o altă lume – şi aşa şi este, în fond. Aici realmente asta s-a întâmplat: am intrat în lumea surzilor, la propriu; nu ştiu dacă nu mi-o doream, dar nu m-am gândit niciodată că se va întâmpla. Rezerva pe care o aveam faţă de ei (cum cred că majoritatea oamenilor au, chiar la o simplă întâlnire în autobuz) mi-a dispărut total, sunt foarte bucuroasă că pot să-i înţeleg – să le înţeleg şi semnele, şi pe ei. Şi mi-am dat seama că nu e vorba neapărat de un handicap, cât de o ignoranţă a noastră.

Cât priveşte celelalte personaje ale mele, am acumulat totul pas cu pas. Încet-încet, vreau să ajung la un fel foarte lucid de a lucra personajele, la o bază foarte solidă de abordare a lor, de la prima citire a textului până la ultima reprezentaţie în care joc. Şi baza asta solidă, pe care abia o construiesc acum, e, după mine – poate minimalizez –, „despicarea firului în patru": să iei viaţa personajului de la un cap la altul, să-i intuieşti şi să-i cunoşti apoi toate trăsăturile şi toate reacţiile, şi toate să fie justificate de ceva de dinainte şi de ceva de după... Aşa cum e în viaţă, aşa e şi cu personajele. De asta par uneori atât de vii... Şi poate că o să reuşesc să le fac foarte diferite, dacă o să stăpânesc această tehnică de descoperire a lor.

❑ **Suferi cumva de „complexul provinciei"? De faptul că ai terminat şcoala la Târgu-Mureş?**

■ Nu. Nu cred că e greu pentru un actor din provincie să vină la Bucureşti. Scopul meu nu a fost să vin la Bucureşti, în mod special, cu acest rol, pentru a demonstra ceva. Scopul meu a fost – mai ales când am aflat că voi juca alături de Adrian Pintea – să învăţ cât mai mult. Nu mi-am dorit decât (aşa cum spuneam că învăţ acest traseu al descoperirii personajelor) să mă descopăr şi pe mine ca actriţă, să prind curaj, să mă antrenez cât mai mult în tot ceea ce e necesar pentru un actor, de la învăţarea limbajului mimico-gestual la călărie şi până la... senzaţia pe care o ai când donezi sânge... Nu ştiu, poate e banal ce spun, dar toate aceste senzaţii pe care încep să le acumulez conştient, ca pe un soi de program cu mine însămi, le acumulez în scopul de a fi în orice moment, oricând, foarte bine antrenată pentru meseria asta.

❑ **Cum s-a „desfăşurat" pasiunea ta pentru teatru? Eşti una dintre puţinele actriţe despre care se poate spune, cu mâna pe inimă, că „le dă talentul afară din casă"...**

■ ?!? Ştiu exact când mi-am dorit prima dată să fiu actriţă. Eram în clasa a VII-a – era o perioadă în care veneau foarte multe spectacole în turneu la Târgu-Mureş, vedeam foarte mult teatru – şi, la un spectacol cu Magda Catone şi Claudiu Bleonţ, care erau pe atunci la Teatrul „Valea Jiului" din Petroşani, ţin minte că mi-a trecut prin cap un gând: „Cum ar fi să fiu în locul lor? Trebuie să fie foarte bine..." Apoi nu mai ştiu exact ce s-a întâmplat cu mine, ştiu că îmi plăcea din ce în ce mai mult, că îmi doream să fiu pe scenă, să treacă timpul mai repede ca să dau admiterea şi să ajung actriţă... Şi am ajuns acum să nu-mi mai doresc să fac altceva... Sigur, dacă, Doamne fereşte, n-aş mai putea face această meserie din cauza vreunui accident, ar trebui să mă reorientez... Dar, atâta timp cât pot s-o fac, cât ştiu ce fac bine şi ce nu (mi-au confirmat-o reacţia publicului, cronicile, premiile), consider că n-am dreptul să fac meseria asta dacă n-o fac foarte bine.

IOANA FLOREA

GALAȚI

ÎN CHIP ȘI FEL DESPRE „FESTINGAL '97"

„Festingal '97", manifestare teatrală găzduită de Teatrul Dramatic Galați în intervalul 11–19 octombrie 1997, și-a propus, declarat, reînnodarea firului unei tradiții care, concretizată anual în ceea ce s-a numit, o vreme, „Colocviul despre arta comediei", apoi „Gala Comediei", reunea, competițional, specimene „la zi" ale artei scenice românești sprijinite pe o partitură comică. Din motive pe care nu le mai evoc acum, s-a renunțat, de mult, la atributul colocvial al întâlnirii; argumente pe care conducerea teatrului gălățean le dezvoltă în fața celor doritori să știe au suprimat și caracterul de competiție al reuniunii. În schimb, s-a hotărît stabilirea unei unități tematice, alta în fiecare an; astfel, genericul „Festingal"-ului – **Comedia în chip și fel**, a ales, pentru ediția din acest an, tema **Comedia dragostei în chip și fel**. Drept urmare, teatrele au fost invitate să trimită la Galați unul dintre spectacolele de comedie care dezvoltau, „în chip și fel", neobositul pretext al amorului.

Pentru cei care nu știu, încă, ce înseamnă „Festingal", să precizez că e un cuvânt rezultat din prescurtări ale componentelor formulei „Festivalul internațional de la Galați". Anul acesta, internaționalismul festivalului a fost asigurat prin participarea teatrelor „Luceafărul" și „Satiricus", ambele din Chișinău – Republica Moldova, și a Teatrului „Sava Ogneanov" din Ruse – Bulgaria, prezent, acesta din urmă, cu două spectacole. Din țară, au evoluat pe scena Dramaticului gălățean teatrele „Toma Caragiu" – Ploiești, Național – București, „Mihai Eminescu" – Botoșani, „Alexandru Davila" (nu **Davilla**, cum inexact scrie pe fișa respectivului teatru, inclusă în mapa festivalului) – Pitești, Dramatic – Baia Mare (înlocuind Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, pus în imposibilitate de a fi prezent din cauza unui nefericit accident rutier) și, firește, Dramatic – Galați. Total – nouă teatre cu zece spectacole.

Două dintre acestea (și trebuie să adaug numaidecât că este vorba de reprezentații care au salvat festivalul dintr-o nedorită mediocritate artistică) au dezbătut în mai multe **feluri** chestiunea arzătoare a dragostei, dar ele cu nici un **chip** nu pot fi socotite comedii: **Celestina** de Adina Zeev, după Fernando de Rojas (Teatrul Dramatic Galați) și **Lecția** de Eugen Ionescu (Teatrul „Sava Ogneanov" Ruse). Dar, cum spuneam, ele au asigurat momentele de reconfort artistic și intelectual ale întâlnirii teatrale în discuție. Li s-a alăturat, cu remarcabilă distincție, **Toujours l'amour**, spectacol impecabil lucrat, sensibil, inventiv, emoționant pe alocuri. Prin intermediul instrumentarului propriu pantomimei, Carmen Ungureanu și, cu deosebire, Dan Puric, autorul întâmplării scenice numite, evoluând sub egida Naționalului bucureștean, au vehiculat în fața privitorilor încântați ipostaze filigranat decupate ale dragostei, cu poezie, umor, tensiune dramatică, fantezie cuceritoare. A fost, aceasta, o întâlnire cu grația, inteligența și bunul-gust, într-o rafinată concentrare de expresie artistică.

Prin urmare, din zece spectacole înscrise pe afișul „Festingal '97", au reținut favorabil atenția, în opinia mea, trei. E mult, e destul, e puțin? Aș înclina să cred că e puțin. Chestiunea preselecției, atât de frecvent discutată cu diferite prilejuri în anii anteriori, rămâne de acută actualitate; referirile la câteva dintre reprezentațiile urmărite la Galați vor încerca să explice starea de insatisfacție artistică produsă de ele.

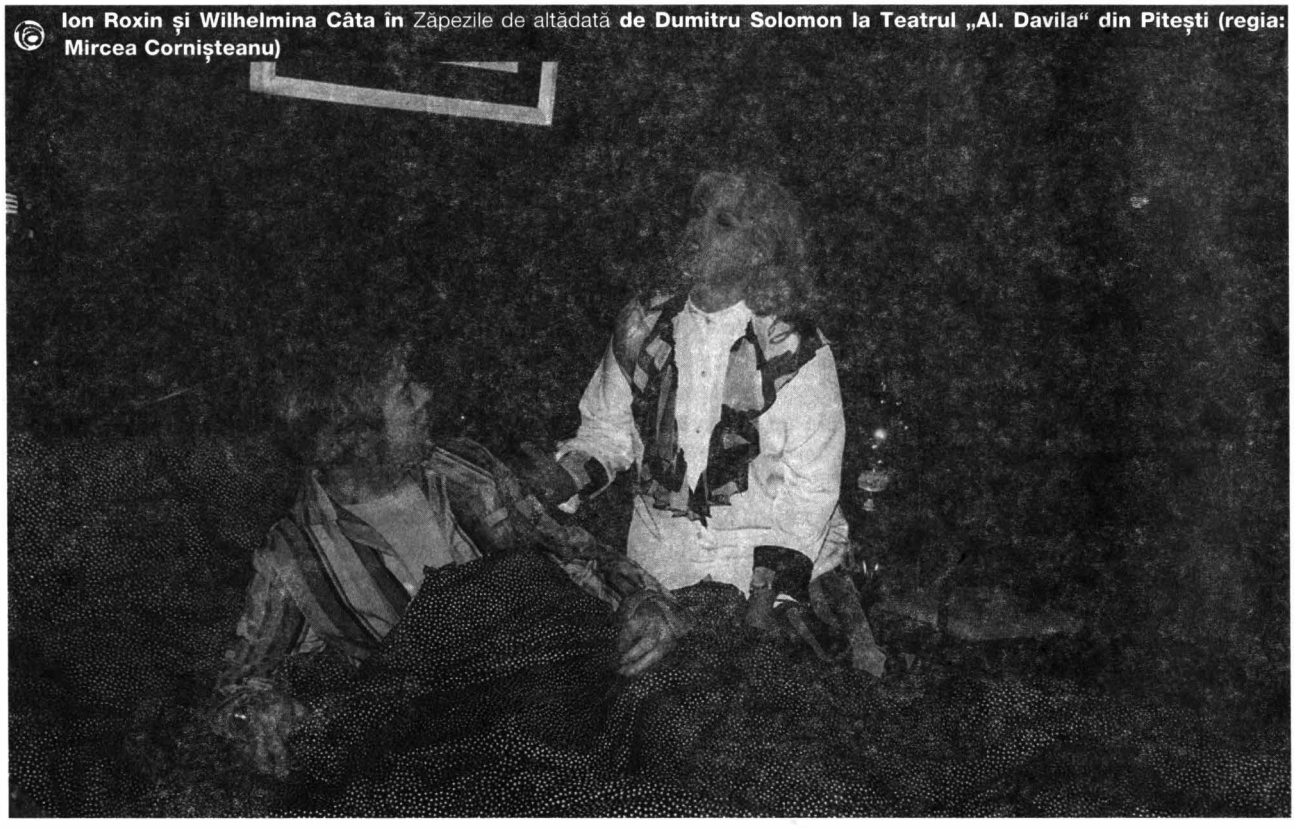
Don Juan de Benoît Vitse, regizat de Mihai Fusu la Teatrul „Luceafărul" din Chișinău, s-a înfățișat, în ansamblu, ca un spectacol explicit și declarativ. Vina originară trebuie căutată în text, narativ, descurajant prin repetarea unor situații și conflicte care nu depășesc anecdoticul comun. În prima parte a reprezentației, o intenție, promițătoare, de parodiere a fabulei sprijinite pe legenda lui Don Juan, parodiere care putea atenua atât simplismul scriiturii, cât și liniaritatea monotonă a jocului, a fost repede uitată sau abandonată, cu efect profund neconvenabil. Partea a doua, mai atent elaborată regizoral, a izbutit o oarecare desprindere din anonimat prin nuanțări ale participării actoricești și, mai ales, prin finalul care asigură glisarea dintr-un concret banal spre o zonă aerată, a simbolurilor și a semnificațiilor.

Comedie comodă, cu un text scris de un mare și recunoscut meșteșugar al genului, **Croitor de dame** de Georges Feydeau face parte din categoria promisiunilor care vor atrage întotdeauna în sala teatrului privitorii mai puțin pretențioși, în nădejdea unei plăcute deconectări. Spectacolul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești a fost așteptat, prin urmare, cu un interes corespunzător, însă el s-a dovedit a nu răspunde decât în mică măsură acestei așteptări, în primul rând din cauza discutabilelor prestații ale interpreților, care au mizat mai mult pe comicul grosier decât pe sprintena încrucișare a floretelor umorist-sarcastice, la care îndemna scriitura lui Feydeau. Cu doi invitați de marcă, în măsură să dea autoritate afișului – Margareta Pogonat și Radu Panamarenco –, propunerea scenică a avansat anevoie spre receptarea binevoitoare a publicului, poticnindu-se în gratuități și excese care diminuau vădit comicul consistent al întâmplărilor și al replicilor. Dacă Radu Panamarenco a dus „greul" scenelor generatoare de efect comic autentic, Margareta Pogonat a dezamăgit, afișând o falsă implicare în țesătura policromă a intrigii și un fel de oboseală plictisită în deznodarea ițelor. Câteva, rare, momente de virtuozitate profesională ne-au recompensat prea puțin, prin raportare la ce se aștepta de la această remarcabilă actriță. Din restul distribuției mai pot fi citați Ilie Galea – Aubin și Carmen Ciorcilă – Pomponette, ambii tributari, însă, deși în mai mică măsură decât alții, tentației de supralicitare a propunerilor cuprinse în partitura dramatică.

Nici **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon, în regia lucidului sarcastic Mircea Cornișteanu, n-a izbutit să stabilească o comunicare deplină între propunere și

finalizarea artistică a acesteia. Textul este scris frumos, aşa cum sunt aproape toate textele dramatice aparţinând lui D. Solomon – neostentativ, sprijinindu-se pe evidenţe simple, adevărat în structura sa cea mai intimă; dincolo de învelişul înşelător contemplării înveselite de busculada banalităţilor, plictiselilor şi ridicolului, pulsează dezamăgiri generate de relaţii esenţial triste. Spectacolul Teatrului „Al. Davila" a fost corect, dar fără strălucire. Singur Ion Roxin şi-a supravegheat cu acribie personajul, acordându-i fiecare secvenţă a întâmplării pe care o trăieşte cu starea firească a existenţei cotidiene. Wilhelmina Câta a păcătuit prin monotonia comunicării replicilor, toate aşezate într-un premeditat registru al afectării, al falsului asumat, al aparenţei preţioase şi pretenţioase. Ştiinţa nuanţării, care a situat-o de obicei pe actriţă într-o zonă onorantă, a funcţionat, de data asta, destul de palid. Cuplul El-Ea tineri (Mihai Arsene-Lia Deaconu) a trecut prin scenă învăluit într-un cvasianonimat; Ileana Zărnescu (Mama) şi-a rostit replicile cu umor bine temperat, dovedindu-se utilă întregului artistic. Totuşi, un text cuprinzând atâta poezie implicită, într-o monţare gândită şi dirijată de un regizor care ne-a învăţat să-i cerem foarte mult, anunţa o realizare scenică **peste** ceea ce ni s-a prezentat în festivalul gălăţean.

Trebuie să consemnez cu neplăcere, în această relatare-sondaj despre „Festingal '97", reprezentaţia numită **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, aparţinând Teatrului Dramatic Baia Mare. Spectacolul acesta este o eroare, o gravă şi regretabilă eroare, care se cere sancţionată sever. Funcţionează în teatru, de la începuturi până azi, o lege nescrisă, dar fermă: dacă nu te poţi apropia cu har de un text dramatic important şi dacă nu te poţi abţine, totuşi, s-o faci, atunci trebuie, obligatoriu, ca demersul tău să fie cel puţin decent. Or, propunerea teatrului amintit este, în mod vădit, **indecentă**. Nu atât prin excesul de vulgaritate, ba chiar de licenţiozitate, care transformă, în câteva rânduri, reprezentaţia aceasta cu **O noapte furtunoasă** într-una de tip porno, ci, înainte de orice, printr-o neînţelegere a esenţei textului dramatic, citit la nivelul primului sistem de semnalizare, mototolit în ce are el mai elevat, mutilat, maculat de la un capăt la altul. Sunt, toate acestea, semne clare ale unei crase indecenţe profesionale. Iar vina, în exclusivitate, aparţine regiei. Cum s-a putut transforma un actor întru totul stimabil – Anton Tauf – într-un demolator de texte clasice, îmi este imposibil să înţeleg. Ceea ce se anunţă cu deosebire îngrijorător este faptul că, potrivit declaraţiei domniei sale din programul de sală, intenţionează să continue, în acelaşi sens, şi cu celelalte texte caragialiene, după ce, înainte de **Noaptea furtunoasă**, pusese la pământ **Conu Leonida...** E o primejdie reală, care trebuie, într-un fel sau altul, oprită. Altfel, vom avea prilejul s-o vedem, să zicem, pe Anca din **Năpasta** făcând strip-tease pe un butoi din cârciuma lui Dragomir, în faţa lui Ion nebunul.



Ion Roxin şi Wilhelmina Câta în Zăpezile de altădată **de Dumitru Solomon la Teatrul „Al. Davila" din Piteşti (regia: Mircea Cornişteanu)**

Imagine din Celestina după Fernando de Rojas la Teatrul Dramatic din Galaţi (regia: Adrian Lupu)

Observaţii interesante ne-au sugerat şi celelalte montări, pe care spaţiul acordat nu ne mai îngăduie a le comenta: **Bună seara, domnule Cehov**, construit, la Teatrul „M. Eminescu" din Botoşani, pe trei farse din opera autorului numit, **Căsătorie cu de-a sila** de Molière, într-o formulă specifică teatrului de revistă, adoptată de Teatrul „Satiricus" din Chişinău, **Lecţia** de Eugen Ionescu şi **Cine fură un picior are baftă în amor** de Dario Fo, ambele aduse la „Festingal '97" de Teatrul „Sava Ogneanov" din Ruse. Se cer însă rostite măcar câteva cuvinte de binemeritată apreciere la adresa premierei gălăţene cu **Celestina**, după Fernando de Rojas, în regia lui Adrian Lupu, scenografia fiind semnată de Vioara Bara, muzica de Iosif Herţea, iar mişcarea scenică de Raluca Ianegic. Spectacolul are grandoare şi prestanţă. Se oficiază, pe alocuri, ca într-un mister medieval. Acţiunea se susţine permanent, prin densitate şi dramatism; ritmul, aparent larg, are o subliniată dinamică interioară, prin ciocnirea bine dirijată a existenţelor şi a destinelor. Personajele, în marea lor majoritate atent definite şi diferenţiate, şi-au găsit, fiecare, un „centru de greutate" distinct surprins, în jurul căruia se aglomerează argumentele existenţiale în măsură să portretizeze elocvent preferinţele şi predilecţiile fiecăruia. Prezenţa centrală a spectacolului, nu doar prin importanţa participării încredinţate, ci şi prin forţa artistică înmagazinată în rol, este Ioana Citta Baciu, actriţă din primul eşalon valoric al teatrului românesc de astăzi. Pe lângă savanta simplitate şi siguranţa cu care-şi susţine dificila partitură, interpreta contribuie la înţelegerea suplimentară a personajului prin „umanizarea" lui; Celestina ni se dezvăluie, astfel, ca un personaj care se poate justifica, dincolo de multitudinea păcatelor din care este clădit. Din relativ numeroasa distribuţie, se reţin prestaţiile de bună ţinută artistică semnate de Tamara Constantinescu – Lucrecia, Lucian Pânzaru – Parmeno, Petre Păpuşă – Sempronio (cu unele rezerve legate de dicţiunea uneori deficitară), Tamara Manea – Luna, prezenţă straniu-neliniştitoare, cu rol de liant al întregului, Carmen Miron – Areusa. Spectacolul a prilejuit şi debutul în profesiune al actriţei Crina Stoica – Melibeea.

Efortul celor care au organizat această notabilă reuniune a oamenilor de teatru numită „Festingal '97" se cere în mod special salutat. Împreună cu feluriţii colaboratori ai lor, Doina Trăsnea Lupu, coordonator de proiect, şi Adrian Lupu, director al festivalului, au asigurat oaspeţilor – trupe artistice şi invitaţi – ambianţa potrivită unei astfel de întreprinderi, în buna tradiţie a întâlnirilor teatrale gălăţene.

CONST. PAIU

GALAȚI

UN TEATRU DOAR PENTRU COPII?

Spre deosebire de teatrul de proză, care se bucură în ultimul timp de numeroase festivaluri și sărbători, cel de păpuși și marionete are o soartă mai tristă. Să însemne asta o oarecare subapreciere a genului în cauză? Sau să punem totul (inclusiv absența de la reuniune a criticilor profesioniști) pe seama unei nefericite întâmplări? S-ar putea ca vina să o poarte impresia eronată că teatrul de păpuși e dedicat exclusiv copiilor.

Lucru curios (dacă nu îngrijorător) e că nici măcar practicienii nu au venit toți la Galați, la festivalul numit „Gulliver". Din douăzeci și două de teatre stabile, doar șaisprezece au intrat în concurs, deși nu a existat nici o preselecție care să le fi îngrădit participarea, fiecare teatru având libertatea să-și prezinte cele mai bune montări.

Diferențele valorice între concurenți sunt inerente unei competiții. Dar s-au înregistrat inegalități nu numai de la un teatru la altul (ceea ce ar fi fost, poate, normal), ci chiar în cadrul aceluiași colectiv: Teatrul de păpuși din Craiova, venit cu **Ivan Turbincă** de Ion Creangă – dramatizarea și regia: Tudor Chirilă (recompensat cu premiul pentru originalitate) – s-a înfățișat și cu **Hănsel și Gretel** după Frații Grimm, pus în scenă de Cătălin Naum cu simboluri rupte de tema și logica basmului, precum pădurea simțurilor, oglinda adevărului, păsări à la Hitchcock etc.

Mănunchiul spectacolelor semnate Cristian Pepino – **Motanul încălțat** și **Pinocchio** („Țăndărică"), **Sânziana și Pepelea** (Galați) și **Leopardul de argint** (Ploiești) – a constituit, prin unitate și forță, unul dintre vârfurile de netăgăduit ale festivalului. Decorurile ușoare, în tonuri pastel, păpușile și marionetele sugestive, costumele în culori vesele re-creează lumea mirifică a basmului. Seducătoarele efecte ale materialelor fluide, strălucitoare pe fondul scenei negre, ritmul lăuntric al jocului și o doză de ironie (păpușile par să-și care păpușarii în spate) susțin și potențează izul de „a fost odată", de miraculos, alcătuind laolaltă un stil inconfundabil. Ca și spectatorii (în majoritate, preșcolari aduși în cete, plus câțiva adulți răzleți), și juriul a fost cucerit. **Pinocchio** și **Leopardul de argint** și-au împărțit titlul de cel mai bun spectacol, iar premiul special al juriului i-a revenit, prin **Sânziana și Pepelea**, teatrului-gazdă, căruia și cotidianul local i-a acordat un premiu pentru **Cenușăreasa** (regia: V. Dobrescu).

Păstorița și hornarul de Andersen, realizat la Teatrul Elpis din Constanța de Mona Chirilă, a reprezentat cel de al doilea vârf al concursului. Slujindu-se de un singur element de decor – un imens șifonier înclinat, de o culoare fanată parcă de timp, dând senzația de vechi pod mansardat –, regizoarea a transmis întreaga gingășie din povestea celor două bibelouri de porțelan. Acuratețea și atenta cizelare, mișcarea condusă cu nerv conferă spectacolului constănțean o vigoare aparte, așa încât a-i acorda Monei Chirilă premiul pentru regie a fost firesc.

În afară de reprezentațiile propriu-zise, festivalul de la Galați a mai numărat și alte manifestări.

Cele două workshop-uri ne-au apropiat de ceea ce la ora actuală se întâmplă în străinătate. Regizoarea Irina Niculescu (Elveția) a prezentat într-unul dintre ele imagini din cele mai recente spectacole ale sale, explicând valențele pe care le au în ochii săi păpușa – cu puterea ei de a transmite emoții comice sau tragice – și spațiul gol. Celălalt atelier, numit „Art Terapia" (după programul desfășurat, de trei ani încoace, sub patronajul UNITER, în spitale, orfelinate și cămine de copii) și prezentat de actorul Liviu Pancu, și-a propus să ilustreze capacitatea curativă a artei în general și a teatrului în special.

Scenă din Motanul încălțat **după Charles Perrault la Teatrul „Țăndărică" (regia: Cristian Pepino)**

Simpozionul dedicat repertoriului teatrelor de păpuși (moderator – directorul festivalului, Mircea Ghițulescu) a punctat probleme actuale ale domeniului, îndeosebi lipsa dramaturgilor tentați să scrie pentru copii. Ca o îmbucurătoare infirmare (sperăm că nu excepția care să confirme regula), simpozionul a fost urmat de lansarea unui volum de dramaturgie pentru copii – **Pasărea galbenă. Poveste chinezească** de Ana Ripka-Rus.

Programul echilibrat al ediției ne-a dat încredere în viitorul acestui festival și al teatrului de păpuși din România.

DARIA DIMIU

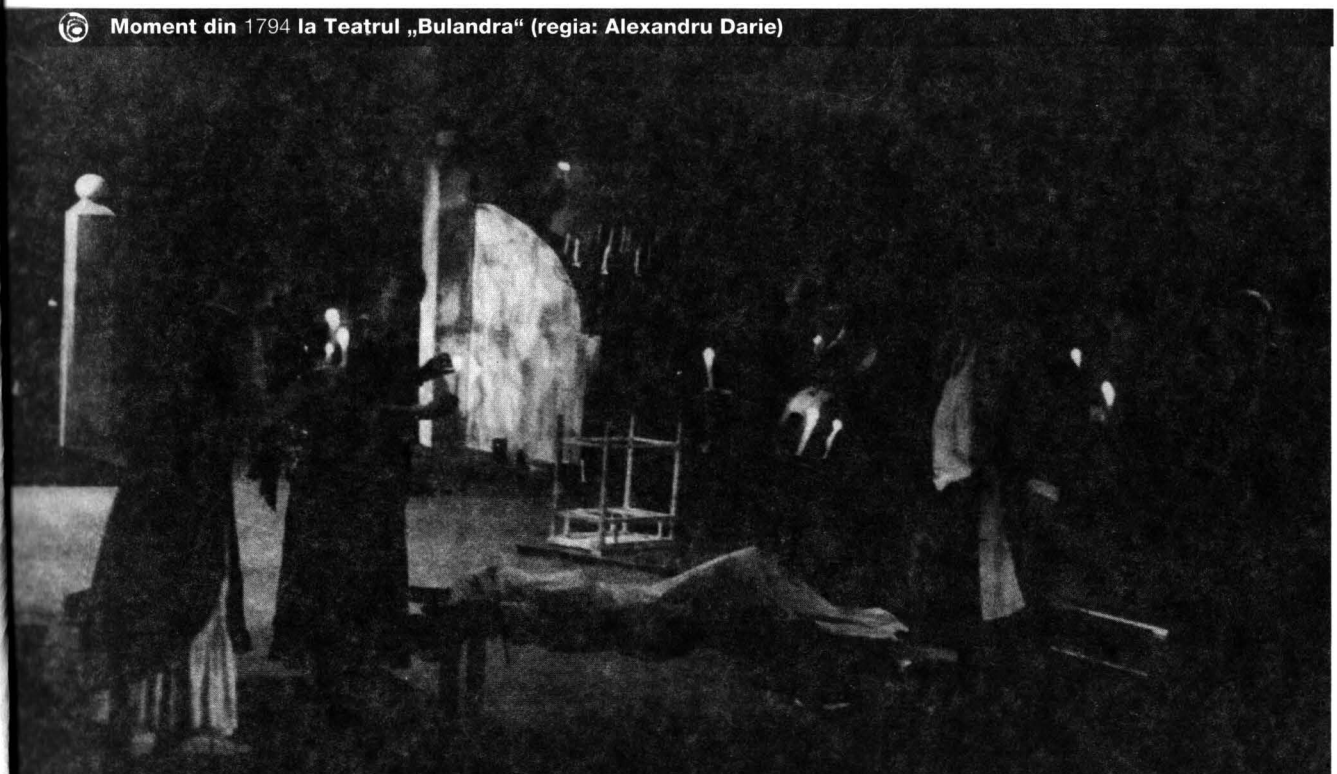
IRONIA ISTORIEI

1794, după Danton de Camil Petrescu, Moartea lui Danton de Georg Büchner şi Marat-Sade de Peter Weiss. Traducerea şi adaptarea: Alexandru Darie, Oana Turbatu ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentaţiei: 16 noiembrie 1997 ● Regia: Alexandru Darie ● Scenografia: Maria Miu ● Muzica: Adrian Enescu ● Distribuţia: Claudiu Stănescu (Danton), Cornel Scripcaru (Robespierre), Adrian Titieni (Camille Desmoulins), Marian Râlea (Marat), Şerban Cellea (Westermann), Adrian Ciobanu (Fabre d'Eglantine), Constantin Ghenescu (Philippeaux), Marius Stănescu (Saint-Just), Ion Besoiu (Couthon), Florin Zamfirescu (Fouquier-Tinville), Marius Capotă (Herault-Sechelles), Ion Cocieru (Roland), Dana Dogaru (Doamna Roland), Manuela Ciucur (Lucille Desmoulins), Iuliana Ciugulea (Julie), Doru Ana (Legendre), Constantin Drăgănescu (Simon), Luminiţa Gheorghiu (Nevasta lui Simon), Valeria Ogăşanu (Marion), Ioana Macaria (Charlotte Corday, Louise), Mirela Gorea (Simone Evrard, Rosalie).

La fel ca şi revoluţiile – mai mult, chiar, decât ele –, epocile post-revoluţionare sunt răgazuri de tulburări profunde, de cutremure sociale, morale, de spaimă şi de sânge. Mai mult – pentru că, dacă revoluţiile se consumă cel mai adesea într-o scurtă şi supremă izbucnire (aşa le reţine, oricum, memoria populară şi, câteodată, şi istoria oficială), în perioadele ce le urmează timpul îşi încetineşte parcă mersul, ca spre a-i lăsa pe oameni să se dezmeticească din beţia propriului avânt. Iar dezmeticirea aduce întotdeauna cu sine nu doar amărăciune, temeri şi resentimente, ci şi necesitatea de a răspunde la întrebarea-cheie: şi acum, ce facem? Ce facem cu libertatea după care tânjeam şi în numele căreia am sfărâmat capete şi ziduri? Ce facem cu puterea la care râvneam şi de dragul căreia am ucis şi am dat foc? Dacă ar fi să-şi asculte instinctele, oamenii ar lăsa întrebarea fără de răspuns şi ar trăi liniştiţi mai departe la fel ca şi înainte, sărbătorind doar, la sorocuri, amintirea clipei când „toţi am fost ca leii". Aşa şi fac, de fapt, cei mai mulţi. Numai aleşii (ai cui? ai soartei? ai propriului destin?) şi câţiva energumeni rămân să vegheze această dezmeticire, să o organizeze şi – de ce nu? – să tragă profituri. Dar pentru ei – fie că vor, fie că nu – viaţa nu mai poate fi ca până atunci. Trebuie să îndrepte, să reclădească, să înalţe ceva în locul unde nu mai e nimic. Să conducă. Dar cum? Din neştiinţa şi din voinţa lor, din ezitările şi din hotărîrile lor, din spaimele şi entuziasmele lor, din bunele şi relele lor intenţii se naşte un timp incert, adesea trist şi mohorît, şi nu o dată sângeros. Căci Marea Faptă de odinioară, devenită idol intangibil, cere mereu şi mereu noi jertfe. Iar printre ele se găsesc, uneori, înşişi conducătorii...

Acest model – mereu uitat, mereu reluat – e, poate, cel mai limpede citibil în desfăşurarea Revoluţiei Franceze, identificată în manualele sintetice şi în calendarele triumfaliste cu momentul glorios 1789 – căderea Bastiliei, simbol al tiraniei sumbre. În analizele mai ample şi mai reci, aripa Revoluţiei e întinsă până în 1793, când ghilotina retează firul (destul de încâlcit) al monarhiei de drept divin. Mai rar sunt însă detaliaţi anii următori, de până la intrarea în scenă a lui Napoleon Bonaparte, ani în genere descrişi sumar ca „epocă de numeroase frământări". Mai mult decât istoria, literatura şi-a luat sarcina de a-i înfăţişa artistic – şi cultura română se poate mândri că a produs una dintre cele mai complete şi mai nuanţate reflectări (în teatru, cel puţin) ale acestei perioade, prin piesa **Danton** a lui Camil Petrescu. Nu e vorba, desigur, despre un studiu exhaustiv – avem a face, totuşi, cu o operă de artă –, dar ea poate mulţumi, cred, pe oricine vrea să afle ceva (destul) despre succesiunea evenimentelor, despre cauzele şi

Moment din 1794 la Teatrul „Bulandra" (regia: Alexandru Darie)



efectele lor şi, mai alĕs, despre enorma ironie a Istoriei, pe care, chiar şi atunci când se despart de trecut râzând, oamenii refuză să o înţeleagă cu adevărat.

Perspectiva camilpetresciană asupra epocii i-a apărut, însă, insuficientă regizorului Alexandru Darie; spre a o întregi, el i-a adăugat inserturi din alte două piese ce tratează – esenţialmente diferit, desigur – tema: **Moartea lui Danton** de Georg Büchner şi **Marat-Sade** de Peter Weiss. Nu are rost să deschid aici o discuţie despre legitimitatea procedeului. Personal, nu sunt o adeptă a lui; a încrucişa astfel scriitori şi scrieri mi se pare a-i minimaliza pe cei dintâi şi a le silui pe celelalte, obligându-le la o coabitare împotriva naturii. Mutându-ne, o clipă, în muzică, să ne închipuim cum ar suna un spectacol de operă în care dirijorul ar combina arii din Mozart şi Rossini, botezându-şi isprava „Figaro". Pe de altă parte, pot să înţeleg dorinţa unui regizor de a-şi spune, pe scenă, părerea despre un personaj, un mit, un fenomen istoric etc. luându-şi ca sprijin texte care s-au „ocupat" de el. În acest caz, însă, cred că e nevoie de un scenariu autonom şi coerent, cu dramaturgie **proprie** şi care să exprime un punct de vedere **propriu** atât asupra subiectului tratat, cât şi asupra materialelor folosite la construirea lui. Iar asta nu înseamnă nicidecum a lua un monolog de ici, un dialog de colo, o situaţie dintr-o piesă şi două personaje din alta, a le înşira pe aţa unui conflict încropit ad-hoc prin alăturarea unor secvenţe narative prelevate când dintr-un text, când din altul şi a da apoi drumul pe scenă amestecului rezultat, în speranţa că el va prinde viaţă exclusiv din energia specifică (adică umană) a spectacolului. Sigur, uneori miracolul se produce şi incandescenţa jocului actoricesc poate topi impurităţile de structură ale suportului „literar" într-un torent de lavă însufleţită, care să-l poarte pe spectator, fără a-i lăsa timp de gândire, spre emoţia atoatesalvatoare. Dar e de ajuns ca unul dintre actori să aibă „o seară proastă" (şi ştim cu toţii cât de frecvent apare acest risc în teatrul românesc...), pentru ca vraja să se spulbere şi întreg edificiul să se prăbuşească fără scăpare.

Reprezentaţia pe care am văzut-o s-a găsit, în această privinţă, la mijloc: nici minunea nu s-a întâmplat, nici clădirea nu s-a dărâmat. Am putut, de aceea, să observ, oarecum „la rece" dar cu un interes aproape constant, şi izbânzile, şi neîmplinirile spectacolului. Din partea mea, bile albe primeşte, în primul rând, regizorul (aşadar, nu „adaptatorul") Alexandru Darie, pentru mişcarea interioară fluentă şi viguroasă pe care a ştiut să o imprime mizanscenei; când amplă şi calmă, când vijelioasă ori sacadată, această mişcare îi comunică senzorial privitorului starea de spirit tulbure, la care groaza şi grotescul participă egal, a Revoluţiei ce începuse să-şi „devoreze fiii". Un vânt de nebunie bate acolo unde „Marsilieza" îşi ritmează pasul după sunetul sec al ghilotinei, tot mai activă pe măsură ce conducătorii poporului îşi pierd capul, întâi la figurat, apoi la propriu, în înfruntare cu realitatea postrevoluţionară. De mare ajutor îi sunt aici regizorului scenografia Mariei Miu care, transformând masiv sala de la Grădina Icoanei, creează multiple spaţii de joc, intens exploatate prin deplasarea variată a grupurilor, şi muzica lui Adrian Enescu (în general, coloana sonoră), care stilizează inspirat refrenele revoluţionare din epocă şi face parcă să răsune ropotul greu al ploii de sânge ce avea să înece Franţa.

Tot la capitolul „câştiguri" trec jocul majorităţii interpreţilor, în frunte cu Cornel Scripcaru, care întrupează un Robespierre rigid şi chinuit, dur pentru că se teme de propria-i slăbiciune, totuşi, omenească; actorul reuşeşte să păstreze mereu echilibrul, „trăindu-şi" total eroul şi „comentându-l" totodată într-un filigran subtil ironic. În aceiaşi termeni şi-a conceput abjectul personaj (acuzatorul public Fouquier-Tinville) şi Florin Zamfirescu, dar aplauzele pe care le primeşte foarte repede îl fac să încarce parodic desenul iniţial – impecabil – al rolului. Solid desenat este şi Danton al lui Claudiu Stănescu – masiv şi stângaci, sensibil şi înflăcărat; liniile se cer însă mult mai adâncite, pentru ca prezenţa eroului să aibă nu doar extensie în timp, ci şi greutate în idee. Un plus de precizie nu i-ar dăuna nici siluetei oarecum excentrice a lui Marat pe care, altfel, Marian Râlea îl caracterizează exact şi consistent, în ciuda monotoniei rolului. Un bun portret scenic capătă Lucille Desmoulins, graţie Manuelei Ciucur; evoluţia personajului de la răsfăţurile naive la deznădejdea obosită din final e trasată cu siguranţă şi naturaleţe. Un pic nesigur, parcă, la început, Şerban Cellea sfârşeşte prin a-şi domina cu fermitate partitura (generalul Westermann). Excelente schiţe ale unor figuri din planul doi al spectacolului li se datorează lui Adrian Ciobanu, Luminiţei Gheorghiu, Mirelei Gorea, lui Doru Ana şi lui Marius Stănescu; apariţiile mai dense ale celor două femei din viaţa (oficială) a lui Danton sunt mulţumitor conturate de Iuliana Ciugulea şi Ioana Macaria. Trebuie însă spus că o cotă deloc mică din rezervele pe care le trezeşte pe alocuri interpretarea actoricească îi revine regizorului şi, prin el, scenariului.

Cu asta, am ajuns la bilele negre. Majoritatea acestora şi-o adjudecă, aşa cum, probabil, a rezultat şi până acum, dramaturgia montării. (Mai încasează, totuşi, una şi directorul de scenă, pentru distribuirea greşită, în rolul Camille Desmoulins, a lui Adrian Titieni.) Şi, avându-şi sursa tot aici, lungimea nemotivată a spectacolului, din care, mai ales în prima parte, se puteau tăia fără regret câteva „scene", expozitive şi diluate ca substanţă. Ca să închei însă pe o notă mai senină, adaug că acest cocteil literar are un merit neaşteptat: demonstrează limpede că **Danton** al lui Camil Petrescu e o piesă mare; acolo unde se sprijină pe scheletul (vai!), pe carnea şi pe respiraţia ei, construcţia scenică dobândeşte, la rândul său, viaţă adevărată. Oare nu era mai bine ca, în locul unui „proiect" intitulat **1794**, să vedem un spectacol intitulat **Danton**?

ALICE GEORGESCU

SCENA DE HÂRTIE ŞI SCENA DE LEMN

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

A TREIA CARAVELĂ de Iosif Naghiu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 19 noiembrie 1997 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Decorul: Ion Olaru ● Costumele: Antonela Bădiţă şi Mariana Mocanu ● Muzica: Gabriel Basarabescu ● Mişcarea scenică: Sergiu Anghel ● Distribuţia: Gelu Niţu (Martin Alonzo Pinzon), Virgil Andriescu (Cristofor Columb), Eugen Ungureanu (Fernando de Soto), Marian Ghenea (Esteban Garcia), Ioan Batinaş (Emanuel Torres), Dumitru Bogomaz (Guano Martinez), Marian Lepădatu (Pedro Valverde), Mugur Arvunescu (Diego de Mauro), Laurenţiu Lazăr (Segovia), Niculae Urs (Herera), Radu Panamarenco (Camilio), Ovidiu Niculescu (Abello), Constantin Cojocaru (Cicibeo), Mircea N. Creţu (Calaveras), Florin Dobrovici (Marcos), Liviu Timuş (Vicente), Doina Şandru (Fantasma) ş.a.

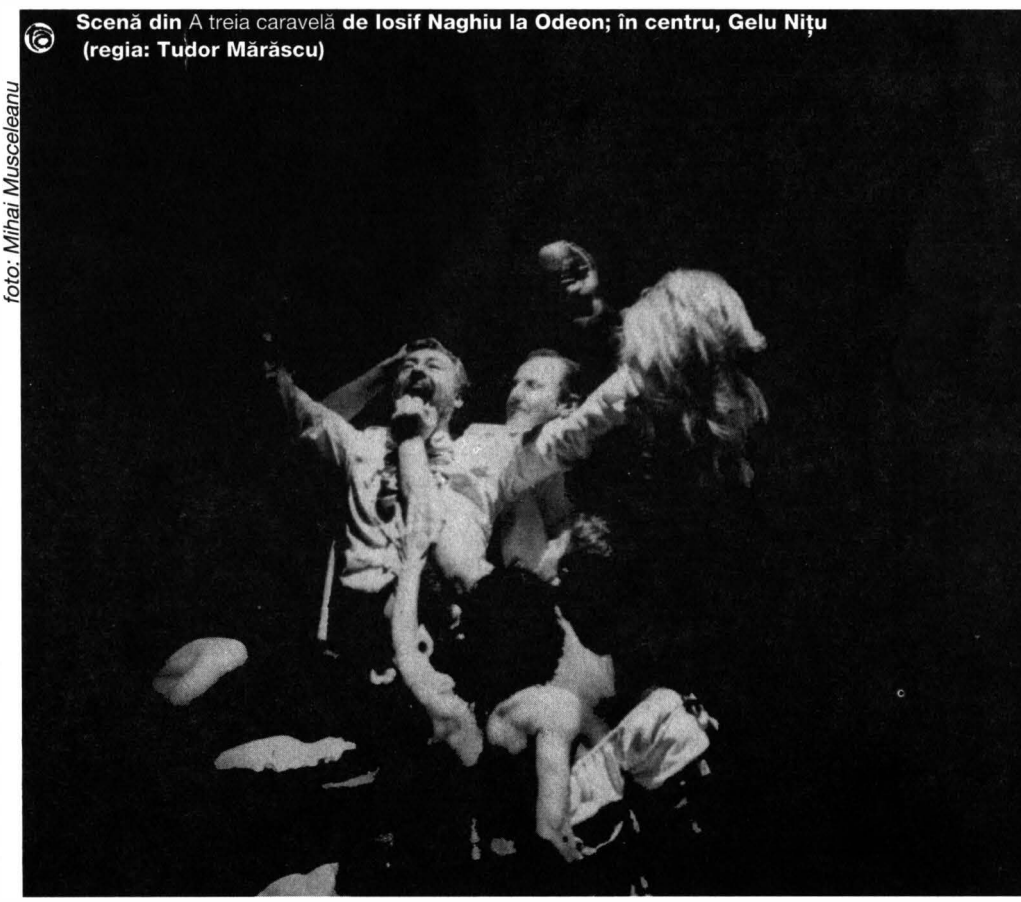
Este, întâi, cunoaşterea prin înfruntare, sub un semn transcendent, a universului deschis şi depăşirea propriilor limite omeneşti; apoi, cunoaşterea universului închis, pentru care unica ţintă este sinele, undeva, la capătul înneguratului psihism, focarul de arbitrar şi haos al lumii. Aici, la acest nivel, recunosc dezbaterea de adâncime din **A treia caravelă** de Iosif Naghiu, text demn de cea mai severă antologie a dramaturgiei româneşti de azi. Aşadar, pentru Cristofor Columb este îmbrăţişarea oceanului uriaş, descoperitorul atribuindu-şi numele de **Christo ferens**. Pentru Martin Alonso Pinzon, comandantul fugar, dimpotrivă: rătăcirea într-un afund al orgoliului rănit, între malurile tot mai strânse ale fluviului, înlăuntrul Noului Continent, în căutarea Ţării de Aur.

Pe scena albă a paginii tipografice dezbaterea aceasta îşi arată ponderea. Pe scena din lemn a teatrului, însă, e de aşteptat să-şi rateze propriul „spectacol". În cazul din urmă, rămâne la îndemâna mijloacelor teatrale un alt prilej de analiză – nebunia lui Pinzon, tirania comandantului obsedat de rolul subaltern pe care i-l va rezerva istoria, în umbra lui Columb, dacă nu va reuşi să descopere el însuşi o minune şi mai cutremurătoare decât Lumea Nouă.

Întocmai ceea ce se întâmplă în montarea **Caravelei...** de către Tudor Mărăscu la Teatrul Odeon. O dată stabilit acest nivel în exegeză, textul oferă încă surprize. Răzvrătirea nebunească a lui Pinzon se bizuie pe strategia cea mai subtilă de dominare a marinarilor şi ofiţerilor care-şi pierd pe zi ce trece încrederea în reuşita **acestei** expediţii: iluzia. Directorul de scenă îşi concentrează comentariul în jurul strategiei lui Pinzon de manipulare a subalternilor prin forţa iluziei. Teribila femeie care bântuie ca o fantasmă caravela **trebuie** găsită, pentru că existenţa ei fusese decretată printr-un ordin. Semnul acesta providenţial al îndreptăţirii expediţiei lui Pinzon ar urma să fie, desigur, şi răsplata chinuitoarei singurătăţi trupeşti a marinarilor.

Gelu Niţu construieşte rolul lui Pinzon cu suficientă robusteţe şi convingere. E bine spus: robusteţe. Acelaşi cuvânt e definitoriu pentru întreg spectacolul imaginat de Tudor Mărăscu, la care se adaugă şi claritatea, o echilibrată alcătuire a ritmului, dar parcă şi o anume uscăciune. Inspirată, ideea de a nu-l travesti pe ofiţerul Garcia în femeia misterioasă (aşa cum textul o cere), ci de a aduce în scenă imaginea unei frumoase femei, semn că iluzia s-a înstăpânit pe caravelă chiar fără a se fi înscenat o farsă. Accentele de emoţie ale spectacolului sunt privilegiul actorului Virgil Andriescu, în rolul lui Columb, care se insinuează surprinzător, în aventura caravelei rătăcitoare, cu libertatea unui **raisonneur** al faptelor lui Pinzon. Virgil Andriescu alternează patetismul şi trufia jucată cu puţină autoironie, umorul şi sarcasmul reţinut la adresa lui Pinzon cu generozitatea unui suflet care-l iartă, în cele din urmă, pe fugar. Păcat de scena din final, în care Columb, hotărîndu-se să aleagă exemplul lui Pinzon de a-şi pune a doua expediţie sub semnul chemării unei misterioase femei, se îndreaptă către imaginea fantasmei, într-un crescendo declamativ, de parcă ar vrea să smulgă icoana ei, adoraţie cabotină, cam prea triumphală şi omphală...

SEBASTIAN-VLAD POPA



Scenă din A treia caravelă **de Iosif Naghiu la Odeon; în centru, Gelu Niţu (regia: Tudor Mărăscu)**

foto: Mihai Musceleanu

NUNTA ÎNDRĂCITĂ

NUNTA, „un spectacol de Mihai Măniuțiu" ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ ● Data reprezentației: 30 septembrie 1997 ● Regia: Mihai Măniuțiu ● Costumele: Doina Levința ● Decor, obiecte: Horațiu Mihaiu ● Consultant mișcare scenică: Miriam Cuibus ● Distribuția: Dorin Andone (Dracul), Frederik Slavici (Moartea), Dan Chiorean (Adam), Alexandra G. Lungu (Eva), Virgil Müller, Miriam Cuibus, Cornel Răileanu, Irina Wintze, Ioan Isaiu, Violeta Totir (Nuntași). Orchestra: Grupul „IZA" – Ioan Pop (zongoră), Ion Ghereben (dobă), Gheorghe Opriș (vioară), Gheorghe Florea (vioară).

Caier abia început de vreme, pulberea eternității ninge peste lume. Ascunsă în suflet, strecurată în imbolduri, așezată tainic în dorință, străină rămâne gândului. Ceață adunată de frică, de necunoscut, de uitarea rosturilor dintâi. Dezarticulat, graiul; nelegate, silabele se rostogolesc stinghere, cuvântul refuză forma. Priviri doar, iscodind neliniștite Cerul, temător întoarse apoi spre Pământ. Sălaș fără contur, suspendat în fața porților închise pentru vecie. Întuneric prăvălit peste viață, văzduhul se încarcă de absența suflului divin. Un altul îl pătrunde, cu chip și asemănare de om. Comandă însă, iar vorba și-o însoțește cu poruncitoare șuierături de fluier. Provoacă Înaltul, ademenește adunarea, obligă ascultarea. Rostirea repede depășește dumnezeiasca Facere ca gestica să savureze îndelung ispitirea șarpelui și trupul întreg să-și afle nedisimulată bucuria la izgonirea cuplului din Eden. Adam și Eva coboară între oameni, îngerul răzvrătit, Dracul, îi întâmpină. Lucrarea sa adânc se înstăpânește peste existența umană. Soroc de nuntă anunță și muzica puternic izbucnește în sunete de dobă, zongoră și viori. În veșminte de un roșu aprins, alaiul un straniu joc pornește: pețit și Căluș deopotrivă. Poartă solemn pe umeri un personaj înalt, în mantie neagră, întesată de clopoței minusculi. Clinchetele argintii cheamă împrejuru-i și abia atunci Moartea se arată. Aduce în dar un schelet din care cu toții se împărtășesc. De acum, mereu sta-vor laolaltă, Dracul și Moartea, într-o lume ce pierde grabnic sensurile senzualității pure, dimensiunea sacră a sexualității. Libertatea Erosului e încarcerată în legi conjugale, procreația devine unicul scop îngăduit. Reducția forțată naște grotești reprezentări de organe în acuplare mecanică. Fărâma de dumnezeire rămasă însă în om trezește dragostea, dorința, pasiunea. Descoperă semnele celeste în forma Lunii și în ploaia fertilizatoare. Miracolul nașterii perpetuează sfânta creație. Ființă și neființă, în succesiune de clocotitoare iubiri și lungi umbre cernite.

Imagine din Nunta la TN Cluj (regia: Mihai Măniuțiu)

Spectacolul conceput astfel de Mihai Măniuțiu abordează tema sexualității în dublă perspectivă: sacră și profană. Puținătatea cuvintelor – câteva fragmente biblice din capitolul „Facerea" – se împlinește în scene de mare impact vizual. Frumusețea imaginilor este adesea copleșitoare, până la a impune o receptare predominant emoțională. Într-adevăr, montarea are un dinamism inspirat susținut muzical și coregrafic, inteligent ponderat cu accente de lirism și mister, subtil dozat cu note de surprinzător umor. Dorin Andone, în fruntea distribuției, se vădește un actor complex, de o remarcabilă plasticitate corporală și expresivitate gestuală, stăpân pe un registru vocal bine nuanțat. Îl secondează cu brio Frederik Slavici, partener atent și mobil, precum și întreaga echipă. Ansamblu și protagoniști se completează reciproc, conferind reprezentației echilibru, chiar dacă, uneori, acurateța construcției lasă în urmă ambiguități mai greu de descifrat. Poate că ar mai fi de obiectat și la alăturarea unor obiecte de decor și recuzită extrem de sugestive (vioara, copacul, Luna, scheletul) cu soluții de costum facile, gen meloane cu corniță sau umbrele. Acestea sunt însă remarci de rang minor, fără greutate în estetica generală a spectacolului, în rafinata alcătuire a întregului.

ANCA ROTESCU

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

SUNETUL ACTUALITĂȚII

NUNTĂ CU MILIAR... DAR **de Dinu Grigorescu ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentației: 30 octombrie 1997 ● Regia: Constantin Dinischiotu ● Scenografia: Ileana Huber ● Ilustrația muzicală: Romeo Chelaru ● Distribuția: Dan Tufaru (Brobonea), Eugenia Balaure (Matilda), Cristina Dogaru (Virginica), George Robu (Minciu), Ovidiu Cuncea (Gioni), Florin Petrini (Dorel), Boris Petroff (Lungu), Lucia Maier (Lungeasca), Matei Gheorghiu (Parizianu), Mihai Ciucă (Napoleon), Ion Grossu (Georgescu).**

Dinu Grigorescu revine la motivul nunții, folosit în piesa cu care a debutat, acum mai bine de 20 de ani, la teatrul din Brașov. **Nuntă cu dar** era semnată cu pseudonimul Bogdan B. Bogdan și era scrisă, în colaborare, de trei autori, ceilalți doi fiind Tudor Popescu și Radu Aneste Petrescu. Între timp, debutantul de atunci s-a emancipat, a scris de unul singur alte douăsprezece piese, toate comedii, dintre care șapte au fost jucate pe scenă, la Radio sau/și la Televiziune.

A evoluat și societatea noastră, așa încât **Nuntă cu dar** a devenit **Nuntă cu miliar... dar**, printr-un joc de cuvinte semnificativ, procedeu predilect al autorului, înzestrat cu o vervă lingvistică apreciabilă, ce devine adesea torențială. Aceasta este, de altfel, sursa principală a umorului lui Dinu Grigorescu, pe care-l preocupă nu atât logica unei construcții dramatice sau motivarea unor acțiuni și situații, cât delirul verbal al personajelor, de care se lasă furat, trăgându-l după el și pe spectator. Rămân neexploatate situații care ar fi putut genera momente dramatice sau comice revelatoare. De pildă, aceea în care aflăm că „Parizianu", Pierre, soțul ales de fiica lui Brobonea (eroul principal al comediei, mare ștab în domeniul spațiului locativ), este fostul proprietar al locuinței pe care acum Brobonea și familia lui o ocupă în virtutea vechii legi a naționalizării și că prezumtivul ginere, repatriat, își revendică proprietatea în virtutea noii legi a restituirilor, a retrocedărilor. Asistăm și la alte întâmplări, toate pline de haz, ce-i drept, dar trecute ca într-un vârtej, unele fiind povestite în scenă, precum capriciile Virginicăi, care, la Oficiul stării civile, a refuzat să spună „da" soțului de ea ales și a preferat un june ecologist, sărac dar norocos în cele din urmă, el devenind miliardar în urma unui concurs câștigat la PRO TV. Alți doi aspiranți la mâna Virginicăi – un „revoluționar", subaltern al lui Brobonea, dar dotat cu patalama, și un cioclu, ivit nu se știe de unde (poate din prima piesă, în care vedeam în scenă un sicriu) – rămân cu buzele umflate, dar se consolează ușor, în veselia generală a nunții lui Babaicu, personaj care nu apare, dar pe acareturile căruia se petrece toată acțiunea actului III, unde se dezleagă toate, în strigarea darurilor aduse de nuntași și în victorioasele acorduri ale unei „Macarene" îndrăcite. Un moment de umor macabru produce sicriul în care este pus Brobonea – premoniție? avertisment al autorului? – și din care el se scoală apoi, în hazul asistenței, după șirul discursurilor funebre scurte și interesate.

În ciuda unei construcții șubrede, comedia are haz și, mai mult, poartă pecetea actualității. În limbaj, în vălmășagul de situații, în identitatea personajelor care aparțin faunei învârtiților, a profitorilor de tot felul. Dinu Grigorescu e un bun observator al realității, al oamenilor ce se înghesuie la trambulina tranziției, încercând să prindă din mers câte o halcă mai gustoasă. Satira sa este acidă, necruțătoare, iar râsul pe care îl stârnește e din categoria hazului de necaz.

Comedia a fost pusă în scenă, la Teatrul Evreiesc de Stat, de Constantin Dinischiotu, regizor cu îndelungată experiență în lansarea pieselor românești (cu acest prilej și-a sărbătorit 50 de ani de teatru). Montarea are energie comică, ritm alert și o bună valorificare a hazului replicilor. În scenografia sumară dar funcțională a Ilenei Huber, Dan Tufaru a dat autoritate și prestanță comică „incoruptibilului" Brobonea, amintind, în momentele cele mai izbutite, de regretatul Al. Giugaru. Alături de el s-au impus Matei Gheorghiu (un zaharisit Parizianu de o distincție fanată), Eugenia Balaure (Matilda, rudă apropiată a Coanei Chirița), Mihai Ciucă (exploziv ca la Revistă în rolul avocatului Napoleon), Cristina Dogaru, Ovidiu Cuncea (un „revoluționar" pus pe căpătuială), Lucia Maier, Boris Petroff, într-o atmosferă de bună-dispoziție care s-a transmis și în sală.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

TEATRU-TEATRU

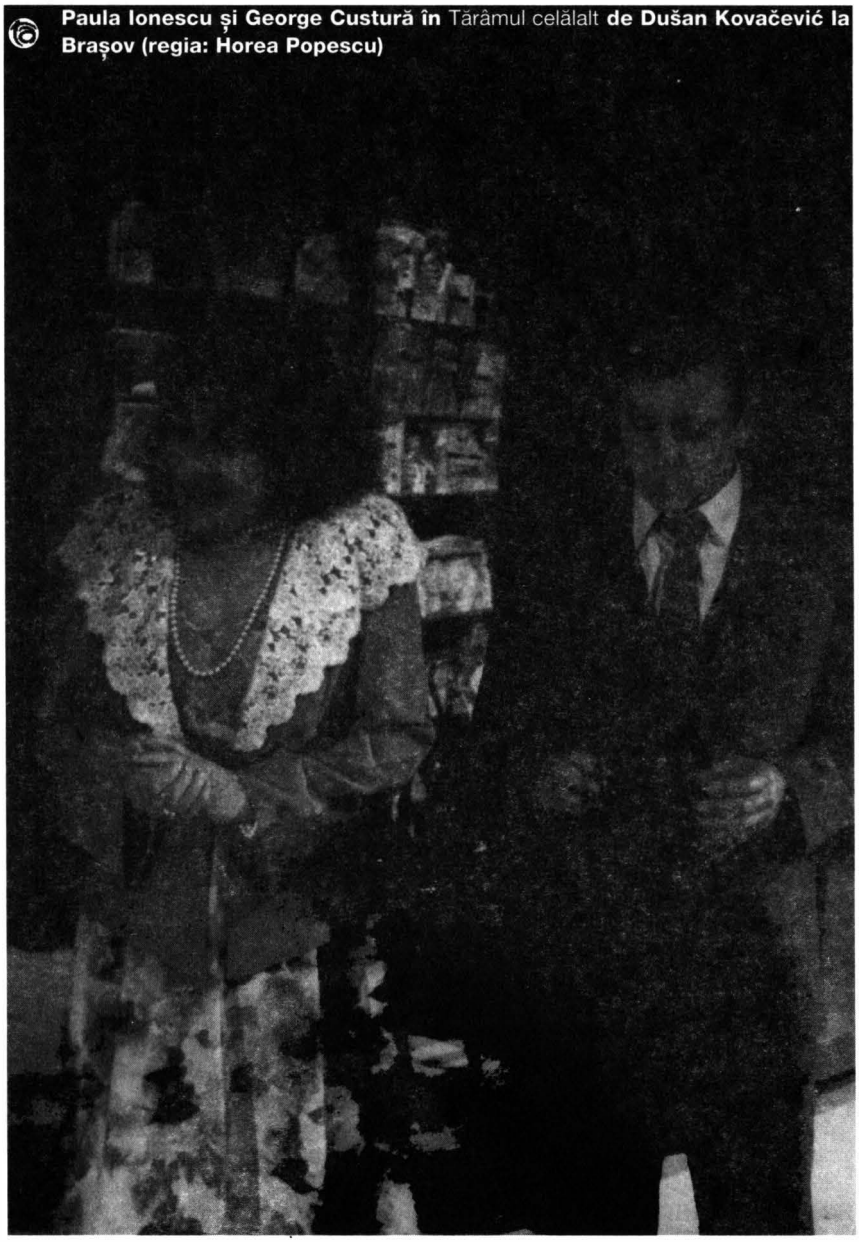
TĂRÂMUL CELĂLALT **de Dušan Kovačević. Traducerea: Mariana Ștefănescu ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAȘOV ● Data reprezentației: 29 octombrie 1997 ● Regia și ilustrația muzicală: Horea Popescu ● Scenografia: Emilia Jivanov ● Distribuția: Viorica Geantă Chelbea (Mătușa Anghelina), Marius Cisar (Petar), Ștefan Alexandrescu (Bărbierul), Paula Ionescu (Lepa brutăreasa), George Custură/Neculai Sirițeanu (Ivan), Dana Trifan (Doctorița Elena), Mara Nicolescu (Milica), Dan Săndulescu (Doctorul Katić), Adrian Rățoi (Marko), Mihai Giurițan (Keser), Mircea Andreescu (Janko), Radu Negoescu (Rozmarin), Costache Babii (Profesorul Mihajlo), Gabriel Săndulescu (Bata Calul).**

Autor de notorietate europeană și universală, cu un bogat palmares de premii naționale și internaționale, sârbul Dušan Kovačević e încă foarte puțin cunoscut la noi. Dar, dacă noi n-am auzit de el – sau am auzit doar de scenaristul filmului „Underground" al regizorului Emir Kusturica, distins cu Palme d'Or la Cannes, în 1995 – nu înseamnă că el nu există, piesele sale fiind jucate atât în Europa, cât și în S.U.A. Meritul de a ni-l fi înfățișat pentru prima oară pe scenă îi revine regizorului Horea Popescu, spectacolul său de acum doi ani, de la Teatrul Național din București, cu piesa **Profesionistul**, aducându-i un important premiu de interpretare actorului Mircea Albulescu. Iar meritul lui Horea Popescu ni se pare cu atât mai mare cu cât putem nădăjdui acum, după premiera piesei **Tărâmul celălalt** la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, într-o prezentare **programatică** a creației acestui important autor contemporan. O altă reprezentare a dramaturgiei sale s-a datorat Teatrului Național din Craiova, care a inclus în repertoriul său, în 1996, piesa **Tragedie burlescă** (jucată cu titlul **O tragedie furtunoasă**) în regia Virginiei Marina Guzina din Iugoslavia.

Despre piesele lui Kovačević nu vom spune decât că au „acea înrudire cu viața" despre care vorbea cândva cronicarul dramatic Liviu Rebreanu, crezând că ea „poate să

facă succesul și trăinicia unei opere de teatru". Constructor de situații dramatice revelatoare, conduse cu abilitate, Dušan Kovačević e în primul rând un mare creator de personaje, ce ni se impun prin simplitatea și frustețea adevărului lor de viață. Ba, am zice, și de moarte, căci în **Tărâmul celălalt** multe dintre personajele piesei, deși plecate dintre cei vii, continuă să fie „însufleţite" de aceleași idealuri, pasiuni și patimi, traducând o neostoită sete de viață.

Dacă, uneori, tandrețea raporturilor dintre cei morți și cei vii ne poate aduce în minte zone de sensibilitate atinse în **Orașul nostru** de Thornton Wilder, performanța lui Kovačević e aceea de a ne spune că **adevărul** „medaliei" nu poate fi aflat sau întrezărit decât prin cunoașterea ambelor ei „fețe", tărâmul **celălalt** nefiind – poate – decât un revers al **acestuia**. Ne vom cunoaște oare mai bine sau ne vom înțelege mai bine pe noi înșine după ce vom muri? Autorul nu exclude o astfel de posibilitate, edificatoare pentru tărâmul **cestălalt**, dar nici nu e preocupat de chestiunea filosofică propriu-zisă, mărginindu-se să scrie o comedie tonică, suculentă, având, însă, inevitabilul gust amar al lucidității.



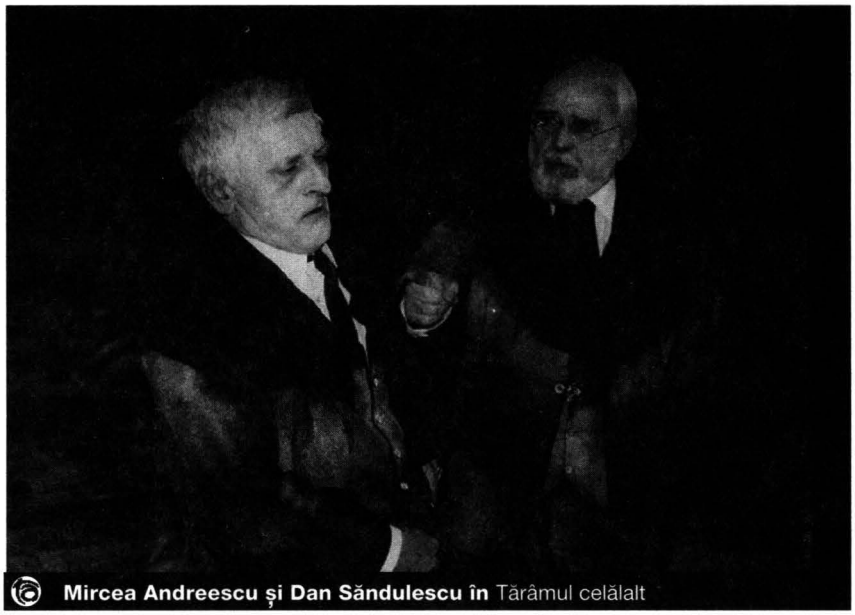
Paula Ionescu și George Custură în Tărâmul celălalt **de Dušan Kovačević la Brașov (regia: Horea Popescu)**

Spectacolul lui Horea Popescu nu-și propune să experimenteze sau să inoveze în materie de limbaj teatral, nu impresionează prin originalitatea sau ineditul **viziunii** regizorale, dar nici nu suferă de incoerență logică, metaforită acută sau redundanță a semnelor teatrale. E, dacă vreți, un spectacol „cuminte", dar și unul de „teatru-teatru", ceea ce nu e chiar puțin lucru. El se bazează pe actori și caută să-i pună în valoare cu un onest profesionalism. Iar dacă actorii se văd – la propriu și la figurat – și se aud – înțelegându-se chiar și tot ce spun! – nu cred că suntem în fața unui tip revolut de spectacol, ci doar a unuia obișnuit, de care este în primul rând nevoie pentru ca lumea să vină la teatru, nu să fie gonită din teatru. Cu siguranță, nu e un spectacol pentru esteți. Dar satisfacția cu care-l joacă actorii, ca și satisfacția cu care-l urmărește publicul, parcă ar merita să cântărească și ele ceva în judecățile noastre. Căci nu e un spectacol cu „înlocuitori", ci un spectacol de „teatru-teatru", care are și el dreptul la existență pe scenele noastre. Mai ales dacă prilejuiește, ca acum, remarcabile creații actoricești.

Mircea Andreescu compune cu aplomb, în Janko, un savuros bețivan etern revoltat social, gata oricând să le strige celorlalți adevărul în față. E multă știință actoricească și multă observație psihologică în realizarea acestui rol, ce merita să figureze în bogatul palmares al creațiilor lui Mircea Andreescu. Personajul său trăiește printr-un soi de patimă a răspărului, care nu-l părăsește nici pe lumea cealaltă, dominanta comportamentală fiind intuită cu finețe și jucată cu strălucire scenică. Profesorul Mihajlo, cel care, prin moartea-i „clinică", face legătura între cele două tărâmuri, e compus contrastant de Costache Babii, tonul reținut și stilul **potolit** nefiind de mai puțin folos în configurarea personajului. Creionări sobre, eficiente sunt datorate tinerei Mara Nicolescu (Milica), Vioricăi Geantă Chelbea (Mătușa Anghelina) și lui Dan Săndulescu (Doctorul Katić). O bună compoziție tipologică, nu doar pitorească, e realizată cu haz de Radu Negoescu în lăutarul țigan Rozmarin, apariția finală a lui Gabriel Săndulescu, în celălalt țigan lăutar, Bata Calul, netrecând nici ea neobservată. Pune multă culoare,

fără să „încarce" însă, Paula Ionescu, în expresivul portret al brutăresei Lepa. Sunt, în schimb, „încărcate" alte portretizări: fie de o gesticulaţie excesivă – Marius Cisar, în Petar, asistentul profesorului Mihajlo; fie de făcături ieftine precum bâlbâielile forţate şi fără haz – Adrian Răţoi, în brutarul Marko; fie de o ostentativă devoalare a **intenţiilor** personajului – George Custură, în Ivan, fiul profesorului. Chiar şi Ştefan Alexandrescu, conturând convingător un personaj mai complex şi mai dificil, precum cel al bărbierului care-şi trădase în timpul războiului propriul frate, insistă parcă prea mult pe handicapul fizic, în detrimentul celui moral. În fine, ni s-au părut cam expediate apariţiile Doctoriţei Elena, oricum sub posibilităţile actriţei Dana Trifan, în timp ce lipsa de relief scenic a personajului Keser credem că poate fi atribuită în egală măsură actorului Mihai Giuriţan şi regizorului Horea Popescu, care n-au rezolvat acest personaj, destul de important în economia piesei.

Permiţând rapide schimbări de „decor" în casa profesorului şi treceri



Mircea Andreescu şi Dan Săndulescu în Tărâmul celălalt

destul de fluente de la un **tărâm** la **celălalt**, scenografia Emiliei Jivanov nu e totuşi una care să reţină prin aportul ei la strălucirea reprezentaţiei scenice. Mai inspirată în costume decât în decoruri, scenografia spectacolului pare să reflecte un cenuşiu al existenţei cotidiene, care n-ar fi totuşi obligatoriu să ne urmărească şi pe lumea cealaltă. Cu atât mai mult cu cât Kovačević o priveşte cu curaj, cu tandreţe, ba chiar şi cu un soi de speranţă, care nu ne poate lăsa nepăsători.

VICTOR PARHON

LECŢIE DE PROFESIONALISM

SCANDAL CU PUBLICUL **de Peter Handke. Traducerea: Victor Scoradeţ ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 7 noiembrie 1997 ● Regia: Anca Colţeanu, Magda Mugur, Vlad Mugur ● Scenografia: Járó Ilona ● Muzica de scenă: Iosif Herţea ● În distribuţie: Adria Pamfil-Almăjan, Andreea Agni, Daniel Beşleagă, Dan Burghelea, Ovidiu Crişan, Gabriel Duţu, Ioana Flora, Victor Giurescu, Dan C. Grigoraş, Gina Gulai, Dorina Haranguş, Gheorghiţa Ifrim, Lucreţia Mandric, Florin Mircea jr, Ştefan Pompiliu, Cătălina Rusu, Ligia Stan, Bogdan Talaşman, Petronela Zurba.**

Moment din Scandal cu publicul **de Peter Handke la Piatra-Neamţ (regia: Vlad Mugur)**

Adresându-se, la data scrierii ei (1966), în mod evident publicului **german**, pe care ar fi dorit să-l scoată din scorţoasa-i apatie **germanică**, fie şi cu preţul agresării verbale, piesa lui Peter Handke **Scandal cu publicul**, tradusă cu destule menajamente de Victor Scoradeţ, nu mi se pare că mai poate fi luată în serios altfel decât ca un exerciţiu, ca o experienţă utilă în primul rând nu publicului, ci actorilor. Pentru că publicul are destul discernământ ca să se distanţeze de insultele pe care i le aruncă în faţă nu actorii, ci textul piesei lui Handke, întrebându-se cel mult – şi pe bună

dreptate! – de ce aceste insulte i se adresează **acum** tocmai lui, publicului **românesc**, care nu are nici un motiv să se „recunoască" în „portretul" făcut de Handke. În măsura în care, dincolo de virulența expresiilor, tocmai această posibilă distanțare a publicului de „mesajul" piesei e luată în discuție, nu cred că sensibilizarea lui poate fi obținută prin dorita scandalizare, care, abia ea, îl lasă indiferent. O indiferență aproape benefică, de vreme ce îi va permite să-și concentreze atenția nu la **ce** spun, ci la **cum** spun actorii, urmărindu-le strădaniile chiar cu o simpatie compensatorie, pentru dificultatea și ingratitudinea unei sarcini impuse, pe care meseria îi obligă să și-o asume. De aceea și spuneam că exercițiul e util în primul rând actorilor, dezinhibării lor în raporturile cu publicul, accederii la nivelul **profesionist** al meseriei pe care o practică. Toate acestea, desigur, cu condiția ca actorii să aibă realmente un **profesor**, de la care să aibă ce învăța și care să știe să-i învețe, întorcându-i chiar și de o sută de ori înapoi pentru o replică, pentru un gest, pentru o privire, la capătul drumului existând marea șansă ca perfecționata diversitate individuală să se regăsească și să strălucească în unitatea trupei.

Sunt tot atâtea motive pentru care găsesc salutară invitarea lui Vlad Mugur la Piatra Neamț: după „workshop-ul" său, finalizat în acest spectacol, nu doar actorii, ci și trupa ca atare sunt aproape de nerecunoscut. Sigur că spectacole parțial izbutite, mai ales prin viziunea lor regizorală, au mai existat la Piatra Neamț în ultimii ani. Numai că de multă vreme actorii nu se mai auzeau și nici nu se înțelegea ce spun pe mari segmente de text, regizorii arătându-se nepermis de îngăduitori cu acest aspect, pasămite mai puțin important, deși ține de abc-ul meseriei. Ei bine, acum nu numai că se aude tot ce spun, dar se și înțelege fiecare cuvânt, chiar și supărătorul accent basarabenesc al unora fiind pe cale de dispariție. Nebălmăjită, spusă cu o dicțiune perfectă, chiar și înjurătura poate

foto: Cornel Miftode

Câțiva dintre ucenicii „atelierului" pietrean în spectacol

căpăta pe scenă un soi de noblețe, după cum capătă și mișcarea, indiferent care ar fi aceea, câtă vreme e făcută cu siguranță și cu o remarcabilă elasticitate. Și mai e ceva. Când se pune aceeași credință în interpretarea partiturilor de mai mare întindere și în conturarea aparițiilor din „figurație", când se induce o anumită stare de spirit ce e a fiecăruia și a tuturor, e imposibil să nu realizezi, ca spectator, nu numai valoarea unui actor sau a altuia, ci și valoarea ansamblului, calitatea trupei.

Cât vor ști actorii să păstreze ce-au câștigat acum e o altă problemă. Dar miracolul s-a produs și Vlad Mugur merită, pentru asta, toate felicitările și chiar recunoștința noastră. Un singur lucru n-a reușit: să insulte publicul. Căci publicul se poate simți insultat doar de încropelile cu pretenții și de incoerența pompoasă dar gângavă, știind în schimb să discearnă și să aprecieze o lecție de profesionalism, oricât de contrariantă ar fi ea.

VICTOR PARHON

VORBIND PE MUTEŞTE

COPIII UNUI DUMNEZEU MAI MIC de Mark Medoff. Traducerea: Alina Nelega ● COMPANIA TEATRALĂ 777, SOUNDS OF PROGRESS şi TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 23 octombrie 1997 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Liliana Cenean şi Ştefan Caragiu ● Muzica: Gordon Dougall ● Coregrafia: Florin Fieroiu ● Distribuţia: Adrian Pintea (James Leeds), Cristina Toma (Sarah Norman), Adrian Titieni/Claudiu Trandafir (Orin Dennis), Lelia Ciobotariu (Doamna Norman), Radu Gabriel (Domnul Franklin), Maria Tudosie (Lydia), Ana Calciu (Edna Klein).

Regizorul Theodor Cristian Popescu încearcă să profite de spaţiul de libertate lăsat între zidul de structuri osificate ale teatrelor de stat şi hăul în care absenţa oricăror reglementări aruncă spectacolele cu Adrian Copilul-Minune, dar şi tentativele de a alcătui trupe teatrale individualizate printr-un program artistic.

Compania 777 vrea să fie un asemenea „proiect", cum se spune mai nou, mărturisind dorinţa unor artişti de a lucra împreună, asumându-şi riscul de a face rost de bani. Afişul celei dintâi premiere consemnează mai mulţi sponsori decât interpreţi, şi probabil aşa e şi firesc să fie când banii daţi pentru artă nu-i asigură generosului mecena altă satisfacţie decât cea de a-şi vedea numele (al lui sau al firmei) tipărit pe afiş.

Primul punct al strategiei noii companii teatrale se referă la identificarea „unor puncte sensibile în mentalitatea colectivă şi a unor teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană". Piesa lui Mark Medoff slujeşte acest scop, oferind creatorilor şansa de a interveni cu delicată compasiune într-un conflict ce mocneşte şi în societatea românească: atitudinea faţă de bolnavii psihici şi faţă de handicapaţi. În mod tacit, sănătatea este percepută ca un semn al superiorităţii morale, boala fiind un stigmat al ruşinii, al inferiorităţii, dacă nu al culpei. Iritarea pe care au născut-o intervenţiile occidentale în favoarea bolnavilor irecuperabili şi propaganda care le-a însoţit dovedeşte că societatea, în ansamblul ei, nu este dispusă să accepte diferenţa ca pe un dat inerent al vieţii. Publicistica şi discursul politic opun performanţele de concurs ale elevilor bănuiţi a fi supradotaţi şi cele ale sportivilor, filmelor despre handicapaţi, ca şi cum acestea ar fi extremele unei scale a umanităţii. Mascat în cuvinte este aici un dispreţ primitiv faţă de aparenţa slăbiciunii, semn al efectului hipnotic produs de forţa brutală atât de necesară vânătorului trăitor în peşteră. Dar drumul de la peşteră la civilizaţie este parcurs nu doar de popoare şi populaţii, ci şi de fiecare individ. Individul despre care este vorba în piesă beneficiază de o pregătire deosebită: James Leeds este logoped şi îi învaţă pe surzi să vorbească, să comunice, să se integreze. Aşa cum îl interpretează Adrian Pintea, el nu este un fanatic misionar, ci un intelectual care crede în puterea lui de a face lumea mai bună. E atent şi conştiincios, se bucură când izbuteşte – şi vrea să aibă cât mai multe bucurii. Când Sarah se împotriveşte şi nu vrea – deşi el crede că ea poate – să-şi însuşească elementele de articulare, Leeds consideră că sfidarea vine tocmai de unde nu se aştepta. În pofida aspectului său civilizat şi a vocabularului elevat, şi Leeds îşi tratează elevii ca pe un fel de material însufleţit, o plastilină care trebuie să se supună eforturilor sale de modelare. Leeds se socoteşte un creator al normalului, iar drumul său spre modestie şi spre umilinţă constituie substanţa dramatică a rolului. Uneori Adrian Pintea glisează cu fermecătoare superficialitate printre gesturi şi replici, alteori ne apropie de buza prăpastiei care este sufletul omenesc.

Rolul Sarei Norman este extrem de generos, dar şi plin de capcane. Cristina Toma le evită. În interpretarea ei, femeia, surdă de la natură şi mută prin proprie voinţă, este o fiinţă extrem de vorbăreaţă, cu idei precise despre viaţă, consecventă în gândire fără a fi previzibilă în comportament. În perpetuă mişcare, actriţa izbuteşte să nu fie doar agitată, ci să transmită dinamica sentimentelor, dar şi logica argumentaţiei, prin expresie non-verbală inteligibilă şi cu o mare forţă de impact emoţional. Sarah nu vrea să vorbească, semnele prin care comunică o umilesc mai puţin decât imperfecţiunea unei voci condamnate. Această fată simplă, cu experienţe erotice sordide, ştie mai mult despre armonia universului decât învăţatul logoped. Momentul în care, la imperativele iubitului-profesor – „Vorbeşte! Vorbeşte!" –, ea îi arată cât de urîtă îi e vocea, este memorabil prin incandescenţă.

Acolo, de fapt, se termină piesa. Ceea ce urmează – împăcarea cu neputinţa, acceptarea unei lumi mute – este rezolvat cu delicateţe de către regizor. Meritul principal al punerii în scenă este discreţia şi măsura – lucruri deloc simplu de rezolvat într-un spectacol în care aproape fiecare replică „se spune" de două ori: o dată prin semne şi apoi, tradusă, prin vorbe. Încărcătura dublă nu se simte în scenele Leeds–Sarah, în schimb e prezentă, prin căderi de ritm, în scenele personajelor de sprijin, care, cu mai multă (Claudiu Trandafir) sau mai modestă (Maria Tudosie) dăruire, fixează reperele normalităţii în handicap. Lelia Ciobotariu – mama Sarei – descrie cu ştiinţă a amănuntului relevant neputinţa şi revolta, transformate în opacitate. Radu Gabriel este de un cinism a cărui vulgaritate e jucată prea apăsat; contribuţia personajului interpretat de Ana Calciu la tristul sfârşit al poveştii serveşte probabil unele ranchiune ale dramaturgului, nu şi fluiditatea spectacolului. Scenografia semnată de Liliana Cenean şi Ştefan Caragiu este sugestivă, înrămând povestea fără să o închidă în date spaţiale sau temporale.

Nu este un spectacol prin care regizorul să-şi impună viziunea şi obsesiile; acesta se supune textului şi îi pune în faţă pe actori, „mulţumindu-se" să articuleze – la propriu şi la figurat – gesticulaţia sentimentelor. Este o sarcină la fel de complicată ca şi manevrarea figuraţiei şi a corurilor vorbite. Theodor Cristian Popescu povesteşte cu har istoriile oamenilor şi pare – cel puţin deocamdată – mai interesat de ele decât de propria persoană. Dacă va reuşi să-şi impună ideile printr-un teatru independent, s-ar putea ca aceşti copii ai unui Dumnezeu mai mic să-i fie de bun augur.

MAGDALENA BOIANGIU

VOCILE FRICII

GOLEM **de H. Leivik. În românește de Israil Bercovici ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentației: 17 noiembrie 1997 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decorul: Sever Frențiu ● Costumele: Vali Ighigheanu ● Mișcarea scenică: Răzvan Mazilu ● Distribuția: Rudy Rosenfeld (Rabbi Löw), Leonie Waldman Eliad (Rabineasa), Roxana Guttman (Debora), Cornel Ciupercescu (Golem), Nicolae Călugărița (Reb Baschevi), Ovidiu Cuncea/Mircea Drâmbăreanu (Tanhum), Andrei Aradits/Mihai Răzuș (Mesia), Boris Petroff (Eliahu), Marius Drogeanu (Tadeus I), George Lungoci (Tadeus II), Florin Petrini (Orbul), Lucian Pavel (Roșcatul), Nicolae Macovei (Ghebosul), George Robu (Înaltul), Aurelian Burtea (Bolnavul), Nușa Stoleru-Pongrați (Micul), Lucia Maier, Eugenia Balaure (Cuvioasele), Iulia Gavril, Cristina Dogaru, Gabriela Codrea, Luana Stoica, Bianca Dumitru, Catrin Bădină, Simona Petrini (Nenuntitele), Mihai Răzuș/George Lungoci (Celălalt), Stan Petre, Mihalache Ionel, Dragoș M. Constantinescu (Orchestra).**

Ca și Dibuk, Golem este o creație a imaginarului din ghetoul medieval european, o întrupare a necesității comunității de a se apăra în fața neîntreruptelor și sângeroaselor agresiuni exterioare. Golem este puternic și de neînțeles, la fel cum sunt și pogromurile de care el trebuie să-i apere pe coreligionarii lui Rabbi Löw din Praga. Acestui mare învățat i se atribuie crearea unei ființe artificiale, un trup din lut care a început să respire după ce Stăpânul Numelor a pronunțat unul din numele divine secrete, conform unei formule tainice. Legenda clonează povestea creării lui Adam, iar diversele ei variante – întemeiate pe un pasaj obscur din Psalmi – mai povestesc despre un Golem făcut de profetul Ieremia și despre altul aparținând lui Ben Sira. Între secolele XV și XVII povestea s-a răspândit, calitatea de a însufleți materia a fost atribuită multor oameni care duceau o viață neprihănită și aveau cunoștințe de cabalistică. Viața Golemului este legată de numele secret al lui Dumnezeu, derivat din ordinea corectă a literelor. Legenda Golemului din Praga este confirmată și de existența unor rămășițe materiale, văzute încă prin anii '20 în podul Sinagogii Vechi de către reporterul german Egon Erwin Kisch. Prin Golem, Învățatul rivalizează cu Creatorul și această trufie este pedepsită prin autonomia dobândită de ființa ambiguă, însuflețită de Rabbi Löw. Rabin al cărui nume e legat de momente de înflorire a comunității evreiești din Praga, ocrotită de regii care ofereau protecție în schimbul banilor. Amenințarea pogromului se îndepărtează în timp, dar viitorul ei este cert: comunitatea trăiește cu conștiința răgazului și această respirație liniștită dă, de fapt, naștere legendei.

Regizoarea Cătălina Buzoianu nu este interesată de cadrul istoric, și nici măcar de substratul mistic. Toată istoria evreilor în diaspora nu este decât o prefață a Holocaustului și spectacolul este o sinteză a presimțirilor, a neliniștilor, a fricii și a spaimei, a groazei iraționale, trăite de-a lungul secolelor. Golemul este o încercare de a găsi un leac pentru această frică paralizantă și copleșitoare – tentativă zadarnică până la urmă, deoarece, umanizându-se prin dragoste, Golem devine la fel de vulnerabil și ineficient. Spectacolul se deschide printr-o impresionantă intervenție a grupului care-și declară „apartenența la suferință", sentiment definitoriu, rivalizând cu credința și cu mândria de a fi popor ales. Scena următoare, în care Rabbi Löw creează și însuflețește materia moartă, fixează narativ începutul poveștii, fără a insista asupra conotațiilor mistice sau metafizice... Rabinul nu este o persoană care să se ridice prin știință sau autoritate peste comunitatea sa, ci – așa cum îl interpretează Rudy Rosenfeld – un om mai disperat decât ceilalți, obiectivându-și spaimele în ființa aceea de fapt inexistentă. Actorul nu-și dotează personajul cu nici un fel de strălucire, e un speriat printre alții. Voită sau nu, această lipsă de relief provoacă o oarecare derută spectatorilor nefamiliarizați cu epica legendei. De fapt, a legendelor, deoarece pe scenă apare, ritmând acțiunea, și o altă proiecție a ghetoului: Mesia. Izvorîtă tot din cotloanele cărților și din predicile învățaților secolului, credința în venirea celui care-i va izbăvi de suferință, începând epoca promisă de Dumnezeul Cărții, capătă în secolul XVII un relief deosebit, culminând prin apostazia lui Shabbetai Zvi. În spectacol, Mesia este prezent printr-un personaj-semn, un tânăr grațios, dornic de repaos, însoțit de tatăl său, Eliahu (Boris Petroff), răzvrătit fără efect împotriva lui Rabbi Löw, care îl gonește mereu: „Ai venit cu un minut prea devreme sau cu unul prea târziu". Prezența unui Mesia în mijlocul tuturor dezastrelor este importantă atât sub raportul explicațiilor, cât și al aspirațiilor. Semnul scenic se adresează iarăși celor care știu povestea, oferindu-le doar frumusețe, nu și înțeles celor care nu o știu. Nu este un reproș adresat autoarei spectacolului: opțiunea pentru expresivitatea concluziilor poveștii, mai degrabă decât minuția expunerii premiselor, mi se pare justificată. Legendele nu sunt povești realiste, sensul lor nu vine din însumarea indicilor epici, ca într-un roman polițist; durata lor se explică prin accesul la universalitate și nu prin fixarea într-o anume împrejurare. Adevărul universal al fricii

comunitare, paralizante pentru evoluţia individului, neputinţa ştiinţei dar şi a forţei în faţa Răului fără motiv şi fără explicaţie sunt comunicate cu rafinată artă şi cu reală compasiune (în sensul de simţire solidară) de către Cătălina Buzoianu.

Spectacolul atinge excelenţa pe liniile considerate a fi esenţiale: spaima colectivă şi neputinţa de a o controla. Decorul, mişcarea scenică, ambianţa sonoră contribuie la transmiterea sentimentului de nesiguranţă, încercat de toate personajele şi potenţat de trăirea colectivă. Sinteză a acestui sentiment este personajul Tanhum, un tată devenit nebun, povestind mereu cum i-a fost omorît copilul. Ovidiu Cuncea joacă iraţionalitatea durerii şi incapacitatea raţiunii de a o cuprinde. Desprinderea lui din contextul colectiv este memorabilă. La fel cum memorabilă este şi tentativa de a se integra a Golemului, aşa cum este el interpretat de Cornel Ciupercescu. Neştiinţa, ştiinţa dobândită prin imitaţie, autonomia instinctelor şi cunoaşterea independentă sunt tot atâtea faze parcurse cu o matură stăpânire a mijloacelor şi genuină trăire. Prin dinamica atracţie–fugă, Roxana Guttman descrie confuzia sentimentală în care se zbate fata rabinului, fascinantă de necunoscut, împiedicată de morala publică să-şi urmeze instinctele şi curiozităţile. Aici regizoarea construieşte unul din momentele cele mai puternice ale spectacolului, în care evoluţia de grup a Nenuntitelor exprimă tensiunea şi strania frumuseţe a spiritului gregar cu numitorul comun în neîmplinire.

Personificări ale agresiunii, ale inumanului, Marius Drogeanu şi George Lungoci irump în scenă cu forţa dată de conştiinţa impunităţii. Ei sunt adevăraţii roboţi, fiinţe programate, acţionând în afara noţiunilor de bine şi rău.

Spectacolul Cătălinei Buzoianu este consecvent cu propriile propuneri: nu legendele medievale sunt punctul lui de pornire, ci istoria secolului XX, aşteptarea acelei „sâmbete calme", cântec cu care Leonie Waldman Eliad încheie atât de impresionant spectacolul.

MAGDALENA BOIANGIU

COMEDIE ÎN ALBASTRU

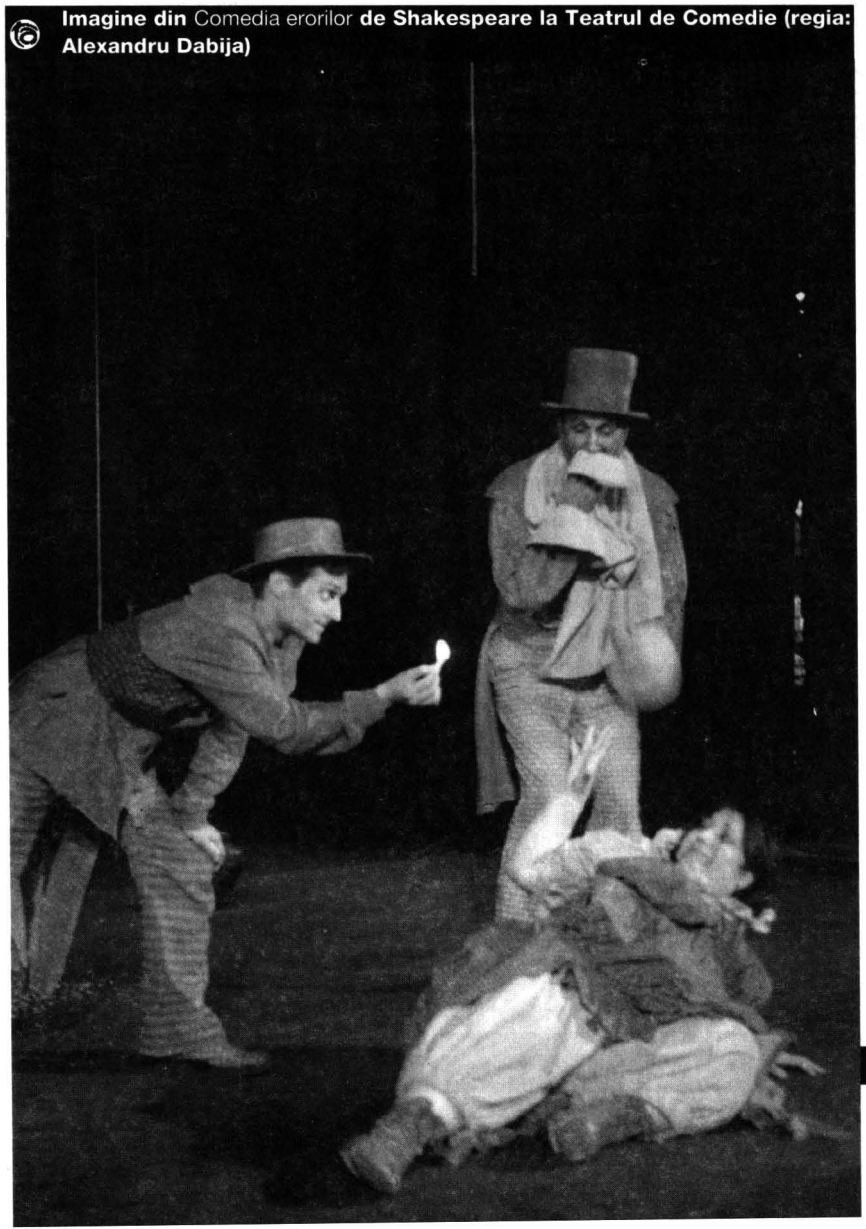
COMEDIA ERORILOR **de William Shakespeare. Traducerea: Ion Frunzetti şi Dan Duţescu ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentaţiei: 31 octombrie 1997 ● Regia: Alexandru Dabija ● Costumele: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar ● Muzica: Dumitru Dabija ● Expresia corporală: Malou Iosif ● Distribuţia: Silviu Stănculescu (Solinus), Ion Chelaru (Aegeon), Şerban Ionescu, George Grigore (Antipholus), George Ivaşcu, Gheorghe Dănilă (Dromio), Tudor Chirilă (Baltazar), Radu Bânzaru (Angelo), Eugen Racoţi (Un negustor, Pinch), Alexandru Pop (Al doilea negustor), Iarina Demian (Emilia), Magda Catone (Adriana), Mihaela Teleoacă (Luciana), Delia Nartea (Luce), Gabriela Popescu (O curtezană), Marinela Chelaru (Bucătăreasa).**

Dacă tragediile lui Shakespeare au avut parte, mai mereu, pe scena românească, de configurări onorabile, adesea chiar memorabile, comediile sale au dat naştere - în ultimii ani, cel puţin - unor spectacole în genere modeste, uneori chiar debile. Firească, se poate discuta îndelung despre justeţea încadrării unor piese în una sau alta dintre aceste categorii. În ce măsură sunt, de pildă, comedii **Visul unei nopţi de vară, Troilus şi Cresida** ori **A douăsprezecea noapte,** cele mai jucate dintre textele shakespeariene non-tragice şi care au generat, poate, cele mai multe montări izbutite? Dar nu despre asemenea piese „de graniţă" este vorba aici, ci despre comediile „pure", precum, să zicem, **Doi tineri din Verona, Îmblânzirea scorpiei** sau **Nevestele vesele din Windsor.** Or, în traducere scenică, acestea - şi altele - au devenit, de regulă, fie încropeli revuistice de un haz dubios, fie comentarii posomorîte sau încrâncenate, oricum „serioase", ale temei dramaturgice. Desigur, în orice piesă comică poate fi întotdeauna identificat un sâmbure grav, chiar tragic, şi comediile shakespeariene nu fac excepţie de la regulă. Ţine însă de talentul regizorului să-l dezghioace şi să-l pună în valoare fără a-i deteriora învelişul esenţialmente diferit, adică vesel. Din păcate, asta se întâmplă destul de rar.

Că se poate, totuşi, întâmpla o dovedeşte spectacolul lui Alexandru Dabija. **Comedia erorilor** este - nu numai fiindcă o spune titlul - un text voios, construit pe motivul farsesc (frecvent în istoria genului comic, de la antici până la Goldoni, care l-a dus la perfecţiune) al încurcăturilor şi boroboaţelor pricinuite de asemănarea a doi gemeni, pierduţi unul de altul în copilărie şi aduşi de întâmplare în acelaşi oraş. Bine-înţeles, nimeni nu ştie de frăţia lor,

inclusiv ei înşişi; de aici, o cascadă de confuzii şi neînţelegeri, rezolvate cu bine în final, când toată lumea se lămureşte despre ce e vorba şi rudele se îmbrăţişează fericite. Asta nu înseamnă că întâmplările prin care trec, pe parcurs, cei doi (de fapt, la Shakespeare, cei patru, căci gemenilor-stăpâni Antipholus li se adaugă gemenii-servitori Dromio), dar şi colectivitatea unde circulă ei, sunt neabătut senine. Dimpotrivă, **qui-pro-quo**-ul declanşează scurte incidente brutale ori pasagere sfâşieri sufleteşti, breşe prin care se insinuează la suprafaţa netedă a comediei observaţii sociale şi psihologice acute.

Acestea sunt, pentru regizor, tot atâtea prilejuri de a-şi îmbogăţi perspectiva asupra textului. Alexandru Dabija le-a exploatat cu fineţe şi inteligenţă, fără a afecta cu nimic tonul „de bază" - comic - al piesei, recompusă scenic cu extraordinară claritate. Prinde astfel contur net şi violenţa locuitorilor Efesului (ducele Solinus, negustorii, învăţătorul Pinch, adecvat înfăţişaţi de Silviu Stănculescu, Alexandru Pop, Tudor Chirilă şi Eugen Racoţi), şi ostilitatea lor faţă de străini (în speţă, faţă de tatăl celor doi Antipholus, siracuzanul Aegeon, rol „de serviciu", condus însă cu autoritate de Ion Chelaru), şi gelozia bolnăvicioasă a soţiei lui Antipholus din Efes, Adriana (substanţial şi savuros caracterizată de Magda Catone), şi tulburarea sentimentală a surorii ei, Luciana (căreia Mihaela Teleoacă îi dă un profil emoţionant), şi grotesca fixaţie erotică a Bucătăresei (pitoresc redată de Marilena Chelaru), dar şi dimensiunea strict comică a conflictului, excelent materializată în jocul „dublu" al lui Şerban Ionescu, dominator, sigur de sine, ori timid, zăpăcit, după cum e când Antipholus din Efes, când Antipholus din Siracuza, şi al lui George Ivaşcu, sclipitor, de o uluitoare agilitate în ambele ipostaze ale lui Dromio. (Aici i-aş aduce regizorului o obiecţie tehnică: rezolvarea apariţiei succesive a gemenilor prin interpretarea lor de către aceiaşi actori şi a apariţiei simultane prin distribuirea unor actori diferiţi este greoaie şi derutantă, după cum se vede, cred, până şi din încercarea mea de a descrie procedeul... Altminteri, distribuţia, completată, în mici roluri „de coloratură", de Iarina Demian şi Gabriela Popescu, funcţionează impecabil.)



Imagine din Comedia erorilor **de Shakespeare la Teatrul de Comedie (regia: Alexandru Dabija)**

Deosebit de reconfortant pentru asistenţă este faptul că toate cele înşirate mai sus se lasă citite în spectacol fără ostentaţie şi bruscheţe, urmând parcă o mişcare interioară unduioasă, lină a mizanscenei, în care şi cruzimea, şi hazul capătă o surdină melancolică. Este aici, fără îndoială, şi efectul superbei scenografii concepute de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar: decorul, ca şi absent (o draperie, câteva frânghii suspendate), este înlocuit cu o lumină albastră a cărei densitate imaterială va fi sfâşiată, în răstimpuri, de o rază roşiatică decupând câte un grup, câte un personaj. Prin contrast, costumele, foarte elaborate, în care detaliul de epocă nu contrazice stilizarea modernistă, adună constant atenţia asupra oamenilor şi a resorturilor pasionale ce-i animă. În vremea lui Shakespeare, în vremea noastră...

ALICE GEORGESCU

DOAR EI, ACTORII

SCRISORI DE DRAGOSTE **de A. R. Gurney. Traducerea şi adaptarea: Petre Bokor ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 21 octombrie 1997 ● Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Mircea Cornişteanu ● Distribuţia: Ileana Stana Ionescu (Melissa Gardner), Mircea Albulescu (Andrew Ladd).**

Succesul internaţional al piesei lui A. R. Gurney **Scrisori de dragoste** ne scuteşte de comentarii în privinţa celebrităţii piesei şi a autorului ei. Cum misterele teatrului sunt de nepătruns, îl înregistrăm ca atare şi pe acesta, luând act de faptul că premierei absolute dintr-o provincie americană i-a urmat lansarea piesei pe Broadway (1989), la Edison Theatre, că textul a fost jucat la Paris de Anouk Aimée şi la Londra de Glenda Jackson, că, în fine, a avut parte de o listă lungă de interpreţi iluştri, care-l include la un moment dat chiar pe autor. La Bucureşti textul a ajuns prin regizorul Petre Bokor, care l-a tradus în româneşte.

După o montare inexplicabil ratată la Teatrul „Nottara", Mircea Cornişteanu reia piesa la Braşov, cu două vedete bucureştene în reprezentaţie: Ileana Stana Ionescu şi Mircea Albulescu. Secretul actualului succes ţine nu numai de performanţele individuale ale celor doi actori, ci mai ales de felul cum regizorul i-a armonizat într-un cuplu viabil, făcând povestea să trăiască dincolo de cadrul rigid al intrigii epistolare la care o constrânge autorul. Ce-i drept, procedeul acesta a mai fost încercat (cu succes) în dramaturgie, dacă ar fi să citâm numai exemplul celebru al lui Jerome Kilty, cu al său **Dragă mincinosule**. Dar o piesă în care, prin stricta indicaţie a autorului, cei doi actori sunt puşi să citească, pur şi simplu, nu cred că s-a mai văzut. Şi e cu atât mai extraordinar ceea ce reuşesc doi mari actori, parcă spre a demonstra cum talentul lor nu are nevoie decât de o minimă provocare. Din poziţie eminamente statică, la masa de scris, ei reuşesc să proiecteze un întreg univers biografic şi sufletesc, într-o dinamică a sentimentelor şi a gândurilor extrem de vie şi de expresivă. Detaşaţi, la început, având aerul că relatează întâmplări neutre, din ce în ce mai implicaţi, apoi, pe măsura evoluţiei relaţiei lor, Melissa şi Andrew îşi personalizează corespondenţa până-ntr-atât încât ei înşişi dobândesc consistenţă dramatică, iar situaţiile - relevanţă. Ca şi ceea ce trăiesc, de fapt, cei doi, comunicând cu o sinceritate pe care doar scrisorile le-o permit („Te cunosc mai lesne din scrisori"), tot ceea ce-şi spun devine semnificativ şi, la un moment dat, definitiv. Dar tonul degajat, nonşalant - tipic, am putea spune, stilului american - ascunde cu dibăcie frământările şi neliniştile acestor suflete sensibile, exilate într-o lume standardizată. Izbucnirile din final, meşteşugit pregătite prin acumularea unor tristeţi negrăite, provoacă o reevaluare retrospectivă a traiectoriei unor existenţe, în fond, ratate, chiar dacă având în unele privinţe aparenţa reuşitei. Reţeta autorului e sigură. El ştie să vândă, în ambalajul atractiv colorat al piesei de bulevard, idei mişcătoare despre singurătate şi despre o inexplicabilă inaderenţă la mecanismul social, care face din personajele sale nefericiţi inadaptabili. Discreţia cu care actorii îşi asumă aceste sarcini şi inteligenţa cu care disimulează în permanenţă, păstrându-ne atenţia trează şi interesul viu, ţin de măiestrie.

În spectacol mai e însă ceva care-i legitimează succesul. Poate, plăcerea cu care cei doi au luat trenul spre Braşov pentru a realiza acest spectacol; poate, simplitatea unui gest de profund şi emoţionant ataşament faţă de teatru. Poate, şi intuiţia confirmată a unui pariu ce nu trebuia ratat.

Tot mai des distribuită, din fericire, în roluri de anvergură dramatică, menite să-i pună în valoare talentul, Ileana Stana Ionescu se joacă cu personajul său într-un mod în acelaşi timp spectaculos şi neaşteptat. Mereu pe muchia dintre glumă şi seriozitate (stare pentru care actriţa are o adevărată vocaţie), dintre conformism şi înăbuşirea unor porniri cărora nu are curajul să le dea curs, Melissa emană un halou misterios. Cu disponibilităţi histrionice şi o enormă naturaleţe a trăirilor dramatice, actriţa realizează o perfectă stăpânire a contrariilor într-o creaţie complexă, ataşantă prin supleţea jocului şi a comunicării.

Deşi Andrew se prefigurează mai liniar în dialogul celor doi, Mircea Albulescu îi conferă acel farmec al banalităţii pentru care actorul îşi găseşte resursele adecvate. Povesteşte sugestiv, plastic, tatonează cu har relaţia sentimentală şi se resemnează cu demnitate în finalul istoriei iubirii sale ratate. Simţul infinitelor nuanţe pe care şi-l exersează în lectura **Scrisorilor de dragoste**, felul în care umple spaţiul dintre cuvinte (ca şi distanţa dintre scenă şi sală) cu gând sunt doar câteva dintre accentele sale în acest duet insolit.

DOINA PAPP

O DRAMĂ A RATĂRII

CABOTINUL, **după John Osborne. Traducerea: Simona Drăghici ● TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE" ● Data reprezentaţiei: 22 noiembrie 1997 ● Regia: Alice Barb ● Scenografia: Vioara Bara ● Muzica şi interpretarea la pian: Dorina Crişan Rusu ● Coregrafia: Felicia Dalu ● Distribuţia: Mircea Albulescu (Billy Rice), Ileana Stana Ionescu (Phoebe Rice), Alexandru Georgescu (Archie Rice), Teodora Mareş (Jean Rice), Vlad Ivanov (Frank Rice), Alice Caracostea (Cântăreaţa), Marius Gâlea (Instrumentistul).**

Poate că nicicând în ultimii zece-cincisprezece ani nu s-a mai întâmplat, în Bucureşti (şi cred că nici în ţară), o asemenea explozie de spectacole bune de teatru precum în această binecuvântată toamnă-iarnă, la început de Festival... De excelenţa momentului se bucură şi regizoarea Alice Barb: tocmai pentru că o sporeşte prin propriile forţe.

Ileana Stana Ionescu în Cabotinul după John Osborne la TNB (regia: Alice Barb)

Spectacol strălucitor - **Cabotinul** după John Osborne, la Teatrul Naţional din Bucureşti. La chiar debutul său pe scena profesionistă, Alice Barb arată a fi descoperit punctul unde le e menit rigorii şi libertăţii să se întâlnească.

Cabotinul este drama ratării, privită din unghiul necruţător al carierei omului de teatru. Pentru Archie Rice, zbaterea sufocată a supravieţuirii se circumscrie gloriei ratate a artistului. Tot ritualul prefăcătoriilor, pe care actorul Archie Rice îl împarte cu publicul său la fel de blazat, îl repetă experienţa trăitoare a omului Archie Rice şi a familiei lui. El a îngăduit minciunii, laşităţii, indiferenţei să-i croiască destinul - iată o propoziţie pe care, cu siguranţă, arhiva (românească) de cronică teatrală o va regăsi scrisă şi rescrisă în mii şi mii de variante, pentru că, în definitiv, e cel mai consecvent loc comun lăsat moştenire de dramaturgia mijlocului de secol. Pentru mine, aspectul acesta (filologic, să-i zicem) a cântărit cel mai puţin. Spectacolul lui Alice Barb e, înainte de orice, o demonstraţie de bucurie şi frumuseţe a actului dramatic şi abia în urmă o demonstraţie de exegeză. Ţine de gustul (bun) al vremurilor de azi a nu mai sili sensibilitatea receptorului să intervină în judecarea morală a persoanelor dramatice. Departe de a descoperi monstruozitatea unor destine care coexistă şi se mutilează reciproc, Alice Barb înregistrează, cu elegantă distanţare, jocul imprevizibil al tensiunii dramatice care animă umanitatea lui Osborne, ferind-o deopotrivă de vodevil şi melodramă.

Mircea Albulescu şi Teodora Mareş în Cabotinul

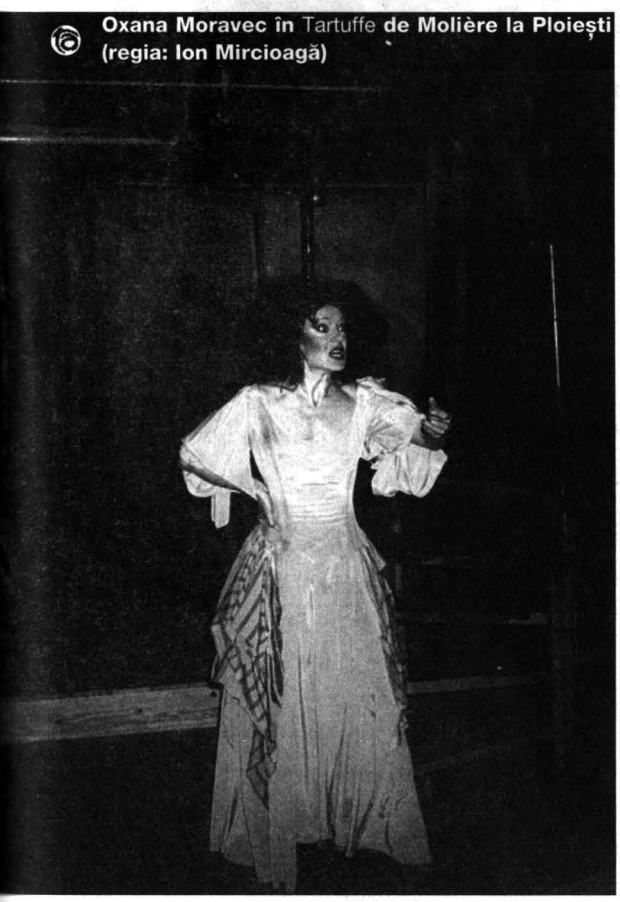
Dar nu anulând extremele, ci contopindu-le. Mircea Albulescu îl învesteşte pe bătrânul actor (de succes) Billy Rice cu un anume har de înţelept **raisonneur**, fără a-i şterbi cu nimic afectarea histrionică, fie dându-i tonalitate sentenţios-evocatoare, fie jucând farsa alintării decrepite. Prodigios în rolul lui Archie Rice, Alexandru Georgescu aduce în scenă un cabotin răzbind, nu fără chinul mocnit al lucidităţii, la limanul incert al incertei sale arte de **entertainer** şi părinte de familie. Pentru Archie - al lui Alexandru Georgescu - masca disperării e derizoriul, iar pentru Phoebe şi Jean Rice derizoriul este masca maternităţii însingurate, mincinoase... Aşa precum întreaga familie Rice s-a deprins să supravieţuiască tuturor ameninţărilor şi dezastrelor apelând la ticul rememorărilor vesele, a vechilor... nepieritoare trucuri actoriceşti. La rândul ei, Ileana Stana Ionescu, în Phoebe, temperamentală, fragilă, definitivă, derutată, fermecătoare - consoarta resemnată a lui Archie! În vreme ce Teodora Mareş (Jean) respiră inocenţa tonică, dacă nu cumva deznădăjduită a unui nou început de ciclu în istoria familiei Rice. Vlad Ivanov, Dorina Crişan Rusu (compozitoare, muziciană şi actriţă), Marius Gâlea (instrumentist şi actor) şi Alice Caracostea întregesc cu admirabilă virtuozitate fascinaţia actului dramatic aşa cum l-a gândit Alice Barb, sub semnul integru al tensiunilor polare, al rigorii şi libertăţii artistice.

SEBASTIAN-VLAD POPA

A-I IUBI PE ARTIŞTI

TARTUFFE **de Molière. Traducerea: A. Toma ● TEATRUL „TOMA CARAGIU" DIN PLOIEŞTI ● Data reprezentaţiei: 1 noiembrie 1997 ● Regia: Ion Mircioagă ● Decorul: Daniel Răduţă ● Costumele: Anca Răduţă ● Ilustraţia muzicală: Lucian Sabados, Vasile Mihăilă ● Momente coregrafice: Marcela Timiraş ● Distribuţia: Lucia Ştefănescu (Madame Pernelle), Marian Despina (Orgon), Raluca Zamfirescu (Elmire), Mihai Răducu (Damis), Ana Baraitaru (Marianne), Dragoş Câmpan (Valère), Corneliu Revent (Cléante), Ionuţ Antonie (Tartuffe), Oxana Moravec (Dorine), Daniel Chirea (M. Loyal), Dumitru Palade (Căpitanul), Mădălina Stoian (Flipotte), Ilie Gâlea (Laurent) ş.a.**

„A-l iubi pe Molière" - zice undeva Sainte-Beuve, citat şi în caietul-program al spectacolului ploieştean - „înseamnă a fi vindecat pentru totdeauna, nu spun de josnica şi infama ipocrizie, ci de fanatism, de intoleranţă (...), de ceea ce te face să arunci anatema şi să blestemi." A-l iubi pe Molière, îmi ziceam eu în gând, spre sfârşitul reprezentaţiei cu **Tartuffe**, înseamnă, poate, a-i iubi pe artiştii de oricând şi de oriunde, în ciuda înduioşătoarei lor slăbiciuni şi a teribilei lor durităţi. Şi înseamnă, îmi mai ziceam ascultând osanalele pe care i le înalţă dramaturgul Regelui-Soare, în chip de mulţumire pentru anularea (în 1669) a interdicţiei de a juca piesa (scrisă în 1664), a-i înţelege şi a le ierta trădările şi laşităţile, pentru că - asta le e soarta! - sunt mereu obligaţi să lupte cu Puterea, oricare ar fi ea şi oricum s-ar chema, să o curteze, să o flateze, să-i preamărească nimicnicia sau să-i adoarmă vigilenţa. Şi dacă nu ne este întotdeauna uşor să-i înţelegem, ar fi bine să ne gândim că nici lor nu le e întotdeauna uşor să facă toate acestea. E vorba, desigur, despre artiştii adevăraţi.



Oxana Moravec în Tartuffe de Molière la Ploieşti (regia: Ion Mircioagă)

Sursa acestor reflecţii împăciuitoriste se găseşte nemijlocit în spectacolul realizat de Ion Mircioagă. Regizorul şi-a privit cu egală compasiune toate personajele, încercând să găsească, în cazul fiecăruia, o motivaţie plauzibilă pentru fapte şi comportamente nu tocmai demne de stimă, dar, în fond, atât de omeneşti. Astfel, odiosul Tartuffe devine, în bună măsură, o victimă a iubirii profunde şi reale pe care i-o stârneşte frumoasa Elmira. Nici femeii nu-i e, de altfel, străină o anumită atracţie senzuală faţă de acest individ, abject, fără îndoială, dar înzestrat cu o forţă de netăgăduit şi cu un evident farmec masculin (căci, în montarea ploieşteană, Tartuffe nu este un bătrân libidinos, ci un bărbat în plină putere). Orbirea tâmpă a lui Orgon faţă de josnicia „bietului om" pe care l-a oploşit în casă este, în mare parte, efectul educaţiei primite de la o mamă autoritară şi bigotă, Madame Pernelle, opacă, la rândul ei, la viciile oricărui ins ce poartă în mâini o cruce şi, pe buze, numele Domnului. Un bogat tablou de moravuri grele (cum spune „Academia Caţavencu") prinde viaţă pe scenă, mici studii de caracter fiindu-le rezervate până şi personajelor (îndeobşte, trecute cu vederea) celor doi tineri îndrăgostiţi, Marianne şi Valère, care-şi consumă amorul între elanuri înfocate şi hachiţe ţâfnoase. E un tablou în clar-obscur, atent compus cinetic şi plastic (deşi decorul şi costumele, meritorii în sine, se cam ceartă stilistic între ele), al cărui deznodământ fericit este relativizat, contrapunctic, de chipul trist al servitoarei Flipotte, uitată într-un colţ de veselia generală - imagine a unei umanităţi veşnic ultragiate.

Din nefericire, demersul regizoral a fost întrucâtva înceţoşat de susţinerea actoricească - ezitantă - a partiturilor. Observaţia e valabilă, în orice caz, pentru prima parte a reprezentaţiei, când vorbele majorităţii interpreţilor (şi în special ale lui Ionuţ Antonie, deţinătorul rolului titular) au fost, practic, ininteligibile, iar atunci când puteau fi înţelese, dezvăluiau o frazare defectuoasă a versurilor (căci traducerea jucată respectă metrul original). Au făcut parţial excepţie Oxana Moravec, Marian Despina, Raluca Zamfirescu şi Corneliu Revent, personajele lor căpătând, de aceea, ponderea cuvenită. În partea a doua, situaţia s-a ameliorat simţitor, lucru ce mi-a permis să constat că, în esenţă, actorii şi-au împlinit satisfăcător misiunea. Dar înţelegerea despre care vorbeam la început nu la aşa ceva se referă...

ALICE GEORGESCU

OPERA DE TREI PARALE à la roumaine

De ani de zile, Dinu Grigorescu lucrează trudnic pe tărâmul comediei, preluând „felii de viaţă" fruste dintr-o realitate mustind de stereotipii. **Valsul lebedelor** constituie un summum al locurilor comune şi sloganurilor uzate, cu eroi-robot şi conflicte „de senzaţie", aglomerate până la saturaţie într-o intrigă aleatorie.

Societatea românească la răscrucea tranziţiei n-are cum să nu se recunoască în această oglindă hidoasă, care prea puţin îi distorsionează monstruozitatea autentică. Hidra aceasta uzează de kitsch în mod firesc, pentru că îi este însuşi bioxidul de carbon vital. Prolificul dramaturg nu a făcut un efort deosebit pentru a trece în revistă viciile de fond şi formă ale românului, care vicii – de la Caragiale la Băieşu – au devenit „bunuri comune" pentru oricine.

Mai dificil a fost, desigur, pentru Constantin Dicu – în ultima vreme acaparat de orizonturi eliadeşti – să găsească diapazonul potrivit pentru un spectacol în platou după acest scenariu dramatic de tip colaj. Intuiţia l-a ajutat şi, împreună cu echipa (imaginea: Cristian Nicolau; muzica: Vasile Mentzel), a ales o formulă adecvată. În maniera **Operei de trei parale**, pentru că fără un dram de detaşare nu se suportă „mizarabilismul" etic, iar fără o tuşă expresionistă înglobatoare nu ar fi fost de conceput apartenenţa la „spectacol". Trivialitatea cinică e inspirat contracarată de ironia „songurilor", ce ar fi putut fi mai numeroase, pentru a antrena mai intens figuraţia (studenţi ai Academiei de arte „Luceafărul"), destul de pasivă în afara momentelor coregrafice.

Distribuţia s-a făcut oarecum de la sine, pentru că unii actori au venit cu rolurile deja asimilate din creaţii pe aceeaşi temă şi care îi recomandau ca atare. Dorel Vişan, de exemplu, este din nou „senatorul melcilor"; e drept, retrogradat primar al altor, dar identice moluşte. La fel, Dorina Lazăr revine la matca rolurilor de matroană-consoartă-înşelată-dar-fidelă până la capăt. Mitică Popescu şi Ion Haiduc, în tandemul Portofel şi Limuzină, nu-şi ies din tipicul personajelor comice vehiculate cu obstinaţie de ambii în ultima vreme. Sub costumele individualizatoare ale profitorilor fără scrupule, Ştefan Sileanu şi Sebastian Papaiani, afaceristul şi orbul, se află instalaţi confortabil în roluri care le convin, nesolicitându-i în mod deosebit. Magda Catone, Daniela Nane, Carmen Stimeriu, Cesonia Postelnicu se străduiesc să existe prin... coafură, **a new look** conferind un coeficient de inedit partiturilor precare. Şerban Ionescu, pe post de poliţist al timpurilor noi, îl readuce în contemporaneitate pe Pristanda. La unison cu lebedele împăiate, care evocă triste experienţe vieneze ce au devenit simbol al „imaginii" terfelite a României, de strictă actualitate este şi eroul/eroina lui Alexandru Bindea, hermafroditul Vanessa.

Se împlineşte astfel un tablou guignolesc desprins dintr-un etern bâlci intratabil al „cerşetorilor".

IRINA COROIU

TELETEATRU

ARAD

TEATRUL CLASIC ÎN CONTEMPORANEITATE

Paradoxal, în ciuda tuturor aparenţelor, Festivalul de teatru **clasic** de la Arad, ediţia a III-a, a pus în circulaţie, prin afişul competent alcătuit de directorul său, criticul Victor Parhon, unele dintre cele mai arzătoare probleme ale teatrului **contemporan**. Mica perfidie din titlu nu i-a îndus în eroare, de altfel, pe participanţii nici dintr-o parte, nici din cealaltă a rampei, şi unii, şi alţii, creatori şi spectatori, atribuind clasicismului sensul mai larg dorit de selecţioner; acesta a preferat criteriul perenităţii valorice aceluia temporal. Aşa au putut să încapă în aceeaşi acoladă texte propriu-zis clasice şi texte doar clasicizate prin rezistenţa lor în timp; au stat alături Sofocle şi García Lorca, Boccaccio şi Molière, Shakespeare şi Goldoni.

Recursul la trecut în momentul când în teatrul modern se vorbeşte despre o criză a avangardei nu trebuie privit totuşi ca un subterfugiu, iar montările cu opere ale altor timpuri nu se pot mulţumi să fie simple reconstituiri muzeistice. Întoarcerea spre zonele de care e legată însăşi articularea limbajului specific teatral nu e decât expresia nevoii de a căuta resurse de revitalizare a teatrului în chiar sfera sa de origine. Privit astfel, dialogul cu trecutul clasic sau clasicizat este nu numai evocator, ci şi, mai ales, provocator pentru discursul contemporan, iar problema creatorului de azi devine una de **atitudine** faţă de textul clasic, cu întreaga lui istorie pe scenă.

Cu o singură excepţie, spectacolele prezentate la festivalul de la Arad semnifică tot atâtea moduri de raportare creatoare la o operă a repertoriului clasic. Excepţia s-a numit **Domnişoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu (Teatrul Odeon din Bucureşti), al cărei regizor, Horea Popescu, s-a declarat programatic fidel montării sale de acum 40 de ani, cu aceeaşi piesă. Experienţa **remake**-urilor are în istoria teatrului exemple multe şi notorii (vezi **Prinţesa Turandot**, în viziunea lui Nemirovici-Dancenko, prezentat şi la Bucureşti prin anii '60, sau **Jedermann**, creat de Max Reinhardt la Salzburg). Ideea de a reface un spectacol după modelul său ajuns celebru e relativ frecventă; mai rare sunt situaţiile când acelaşi regizor încearcă să-şi învie propriul trecut. Riscând pariul cu timpul, Horea Popescu a trezit cu spectacolul său multe nostalgii, dar şi câteva întrebări cu privire la viitorul acestei melodrame de cartier, ca

Marian Ghenea şi Adriana Trandafir în Domnişoara Nastasia **de G.M. Zamfirescu la Odeon (regia: Horea Popescu)**

foto: Mihai Mustceleanu

foto: Cornel Miftode

Moment din Antigona **de Sofocle la TT Piatra-Neamţ (regia: Mihai Măniuţiu)**

specie respinsă de unii şi apreciată de alţii pentru culoare şi sentiment. La Arad spectacolul n-a realizat acelaşi succes ca la Bucureşti, fapt consemnat şi într-un interviu cu Sebastian Papaiani, care, în paginile unui ziar local, semnala cu uimire fenomenul.

Simbolurile universale ale antichităţii sunt în acelaşi timp generoase şi restrictive, motiv pentru care **Antigona** lui Sofocle, de pildă, a suportat în nici cinci ani două interpretări scenice originale şi controversate. Când Alexandru Tocilescu ne îndemna să vedem în sacrificiul Antigonei (montarea de la Teatrul „Bulandra") analogii cu războiul fratricid bosniac, destule voci s-au găsit să-i amendeze demersul, socotit exagerat. De curând, tratamentul aplicat de Mihai Măniuţiu aceleiaşi tragedii, văzută de el, în spectacolul de la Piatra Neamţ, ca un ritual păgân, a atras atenţia asupra altor straturi neexplorate ale textului. Demersul regizorului poate fi legat şi de explorările arheologice pe care teatrul modern le face, din nevoia de a-şi recupera originile sacre. Observaţia a fost făcută şi la Arad de către aceia care au privit cu interes spectacolul lui Mihai Măniuţiu în acea genune sugerată de scenografia lui Mihai Mădescu. Dezbaterea despre libertate şi limitele ei tabuizate a fost percepută corect şi a stârnit preocupare în rândurile publicului arădean, mai conservator, poate, dar educat şi cultivat.

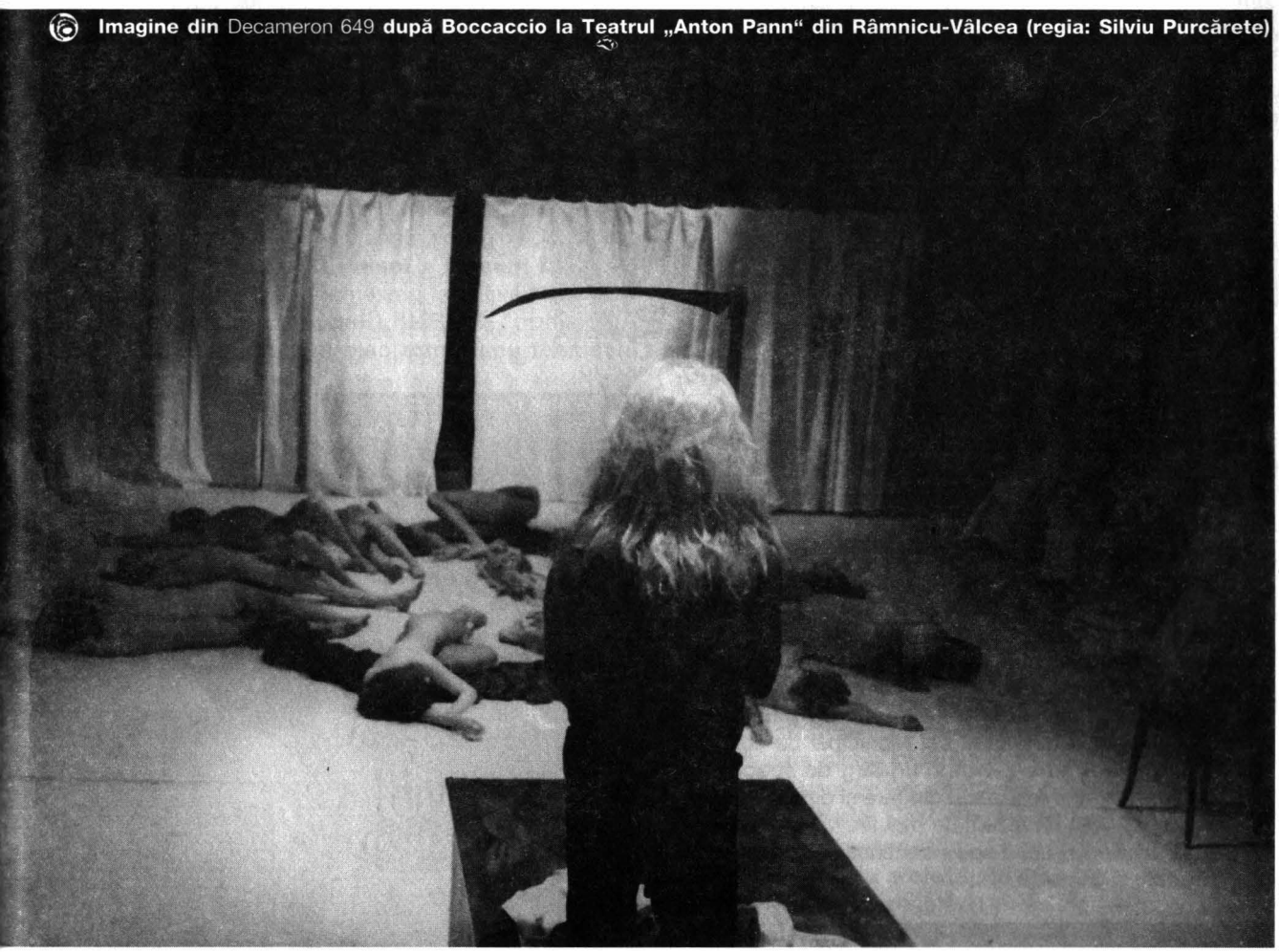
Cu prilejul turneului la Bucureşti, vorbind, într-o conferinţă de presă, despre spectacolul său de la Teatrul Maghiar din Cluj, **Doi gemeni veneţieni**, regizorul Vlad Mugur ne reamintea importanţa ludicului (şi, deci, a jocului actoricesc) la autorul italian; declara chiar că acesta a fost unul dintre principalele motive pentru care a ales piesa. Ceea ce a reuşit maestrul în acest spectacol commedia dell'arte scânteind de farmecul improvizaţiei, dar făcându-ne să simţim şi sutele de ani de cultură care ne despart de momentul istoric al textului, este de o desăvârşită acurateţe a exprimării teatrale. Datorită preciziei şi virtuozităţii trupei, a putut fi transmisă întreaga substanţă dramatică a comediei, care, în montările Goldoni, e abordată îndeobşte superficial, la nivelul comicului de situaţie. Măştile ce avertizează în permanenţă asupra sensului ascuns al faptelor, relaţia contrapunctică a acestora cu realitatea piesei denunţă gândirea subtilă a regizorului, care, susţinut de trupă şi de o scenografie extrem de inventivă (Vioara Bara), ne vorbeşte prin Goldoni despre însăşi forţa de revelator magic a teatrului. Vlad Mugur face aici un act de dreptate nu numai autorului, dar şi jocului bazat pe improvizaţie, ale cărui valori se pierd adesea în haos şi impostură.

În aceeaşi ordine a preocupărilor privind aprofundarea unor autori mari, adesea trădaţi de montări rutiniere, a fost perceput şi demersul regizorului Laurian Oniga în al său **Dom Juan**, realizat la Teatrul de Stat din Arad. Reinterpretarea celebrului mit, căruia Molière însuşi i-a dat o citire personală, n-a avut, din păcate, în spectacol, susţinerea şi coerenţa necesare. Dacă Don Juan este, potrivit opiniei regizorului (comunicată după reprezentaţie), o creaţie a lui Sganarelle şi dacă mitul său s-a născut „la bucătărie", ar fi fost interesant de văzut în ce măsură această ipoteză asupra motivaţiei actelor sale

îl justifică sau îl condamnă, dacă, în fine, eroul își percepe experiența ca pe o farsă pusă la cale de ceilalți. Răsturnarea de optică, ce pare, la nivelul teoriei, pasionantă, nu-și găsește expresia pe scenă, în spectacolul care seamănă confuzie și derută, în ciuda eforturilor unei talentate echipe de actori. Spectacolul arădean a apărut astfel ca un exemplu pentru situațiile în care, forțând sensurile unui text arhicunoscut, regizorul riscă să rămână neînțeles atât de actori, cât și de spectatori. În cazul de față, riscurile sunt ale unui regizor interesant, care greșește dintr-o curiozitate nemăsurată și din dorința de originalitate, acceptabile doar prin contrast cu atitudinea inertă a unor colegi blazați sau comozi.

Biete jucării în mâinile noastre – profitori nerecunoscători ai unei moșteniri de neprețuit –, capodoperele teatrului universal ajung nu o dată pe masa de disecție a regizorilor. Așa s-a întâmplat de curând și cu seria de piese în care Shakespeare îl aduce în scenă pe celebrul Falstaff (**Henric IV, Henric V, Nevestele vesele din Windsor**), piese din care regizorul Victor Ioan Frunză a realizat o compoziție intertextualistă, la modă. Construind spectacolul **Falstaff** în jurul acestui personaj căruia îi opune, într-o relație cu evoluție dubioasă, un rege oportunist, regizorul nu parvine în cele din urmă la o imagine rotundă, coerentă. Păstrând la vedere structura moleculară inițială, scenariul e fragmentat, alipind scene și monologuri menite să-l avantajeze pe eroul titular, nu și ansamblul. Spectacolul, excelentă imagine plastică și muzicală de epocă elisabetană, s-ar fi vrut un corespondent al vitalității curteanului de dimensiuni epopeice pe care Shakespeare, nu se știe din ce motive, l-a păstrat ca personaj de planul doi. Din păcate, din toate acestea spectatorul nu păstrează decât o amintire decorativă, lipsită de dramatism, cu prea mulți pași nesiguri în asamblarea narativă a conflictului. Dorel Vișan (Falstaff) și Balázs Attila (prințul Harry de Wales) joacă personajele – familiare, eventual, privitorului din lecturi exterioare textului de spectacol –, reliefându-le cu greu în limitele partiturilor disponibile. Neîmplinirile acestora nu-i descurajează însă, Dorel Vișan, cel puțin, împrumutând personajului charisma talentului său proteic.

Un caz notoriu de clasicizare ar putea fi considerat, în spectacolul Teatrului Național din București, **Casa Bernardei Alba**, textul omonim al poetului modern Federico Garcia Lorca. Dacă ne gândim că această piesă a avut parte de montări foarte diferite, care n-au ocolit interpretările psihanalitice, vom înțelege cu atât mai bine de ce această versiune sobră, austeră a tânărului regizor Felix Alexa impune. Privind piesa ca pe o tragedie antică, spectacolul dezvoltă sensuri majore, dincolo de acelea



Imagine din Decameron 649 **după Boccaccio la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea (regia: Silviu Purcărete)**

limitate la prejudecăţile şi despotismul anacronic dintr-o familie castiliană. Redus la tema esenţială, care e şi a clasicismului – lupta dintre pasiune şi datorie, dintre trăirea omenească autentică şi gesticulaţia formală frustrantă –, textul îşi dezvăluie profunzimi noi şi semnificaţii perene, cu adevărat clasice. Ţinuta impecabilă a montării, la trei ani de la premieră, este un fapt rar; cu atât mai mult se cuvine lăudată întreaga echipă a interpretelor, în frunte cu excelentele Florina Cercel (Bernarda) şi Ileana Stana Ionescu (La Poncia).

Festivalul de la Arad s-a încheiat, în triumf, cu două spectacole de Silviu Purcărete: **Decameron 649** după Boccaccio, la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, şi **Titus Andronicus** de W. Shakespeare, la Teatrul Naţional din Craiova, montare a cărei carieră internaţională a atins apogeul. Ele, aceste spectacole, ar fi putut figura foarte bine şi într-un festival de teatru modern, chiar avangardist – să ne amintim ce şoc a produs la premieră folosirea abundentă a nudului în **Decameronul** sau violenţele de expresie vizuală din **Titus...** Într-un festival de teatru clasic, exemplul lui Purcărete stă însă mărturie pentru modul în care se poate raporta spectacolul modern la operele perene ale umanităţii, făcându-le să comunice în limbaj actual adevăruri eterne. Un dat care este al teatrului în mai mare măsură decât al altor arte, graţie vitalităţii, mobilităţii limbajului său, apt să integreze rapid noutăţile, pe care acest regizor ştie să le exploateze cu har. Cum altfel ar fi putut povestirile licenţioase ale lui Boccaccio să devină argumente în acea subtilă elegie a morţii care e **Decameronul** lui Purcărete şi cum s-ar fi putut transforma sângeroasa tragedie a decăderii lui Titus Andronicus într-un simbol al degenerării civilizaţiei, al eşuării în violenţă şi carnagiu a arogantei noastre lumi evoluate? Dat fiind că în ultima vreme Silviu Purcărete montează aproape numai opere ale repertoriului clasic (**Phaedra, Danaidele, Orestia**), s-ar putea spune că pasiunea sa de a verifica eroziunea lor în timp este egală cu forţa teatrului de a parveni la adevărurile lor veşnice.

Colocviul cu tema „În text şi în afara textului", care a încheiat Festivalul de teatru clasic de la Arad, a formulat explicit unele dintre problemele sugerate de spectacolele prezentate, încercând să puncteze direcţiile viabile de valorificare a repertoriului clasic în spectacolele actuale. Contribuţiile scriitorilor şi criticilor din Arad, ca şi ale excelentului public arădean, au deschis perspective interesante discuţiilor, care s-au finalizat cu promisiunea amplificării, în viitor, a duratei festivalului, a diversificării spaţiilor de joc, în aşa fel încât spectacolele să poată fi văzute de cât mai mulţi oameni.

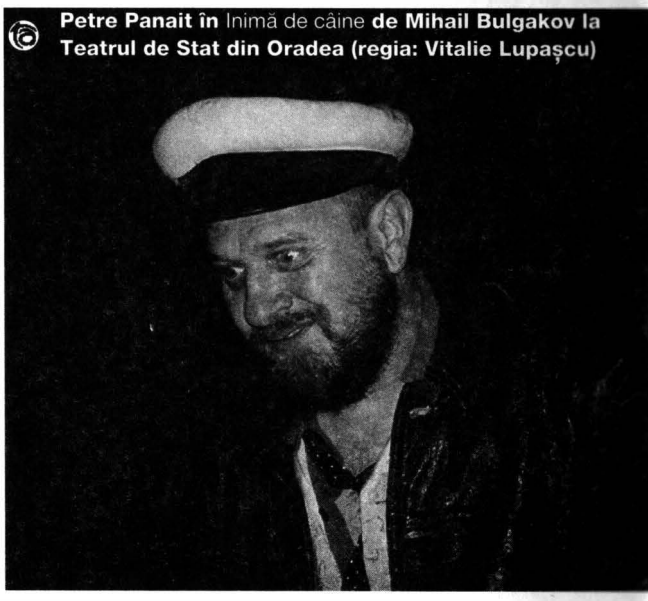
Impecabil organizată, prin grija lui Ovidiu Cornea, directorul teatrului şi director executiv al festivalului, dar şi a forurilor locale şi centrale implicate (Ministerul Culturii, Consiliul Judeţean şi cel Municipal de cultură), reuniunea de la Arad s-a vrut şi un târg de spectacole pus la dispoziţia altor festivaluri din ţară şi din lume, care, în acest an, au fost reprezentate mai firav. Perspectivele vor fi însă excelente, dacă se va continua în aceeaşi notă de seriozitate şi exigenţă.

DOINA PAPP

UN FESTIVAL CU O CARIERĂ LUNGĂ

Aflat la cea de a XI-a ediţie, după 21 de ani de la „primul gong", festivalul organizat de Teatrul de Stat din Oradea şi revista „Familia", cu numele „Săptămâna teatrului scurt", s-a bucurat acum de un larg sprijin din partea Ministerului Culturii şi a Inspectoratului judeţean pentru cultură, a UNITER-ului, a Consiliului judeţean Bihor (aliat de nădejde, astăzi, al acestei iniţiative), a Secţiei române a A.I.C.T. – Fundaţia „Teatrul XXI". Dincolo de toate acestea, prin neobosiţii membri ai „staff"-ului – în frunte cu criticul Dumitru Chirilă, poetul Ioan Moldovan, actorul Petre Panait, directorul teatrului orădean, secretarul literar Mircea Morariu, Elisabeta Pop, redactorul-coordonator al Foii volante a festivalului –, maratonul teatral de la Oradea a beneficiat de solicitudine permanentă, de competentă veghe şi de căldura atât de necesară unei sărbători în Casa Thaliei. Bine motivat din punctul de vedere al intenţiilor programatice şi al regulamentului de concurs (chiar dacă unele spectacole ameninţau să depăşească graniţa celor 90 de minute), descurajând din start festivismul, veleitarismul sau orgoliile exacerbate, acest discurs artistic a dat seama şi despre luminile, şi despre umbrele artei spectacolului în momentul de faţă, definindu-se drept o contribuţie remarcabilă la limpezirea şi progresul vieţii noastre teatrale.

Din repertoriu n-au lipsit valorile dramaturgiei româneşti, de la Caragiale şi Eugen Ionescu, la Marin Sorescu şi Dumitru Solomon. Din dramaturgia străină, am văzut piese de Edmond Rostand şi Tennessee Williams, de Gogol, Bulgakov, Boris Vian. Dar şi de Stefan Ţanev – **Cealaltă moarte a Ioanei D'Arc**, regizată de tânărul Corneliu Păvăloi şi prezentată de Teatrul Naţional „V. Alecsandri" din Bălţi (Republica Moldova), care a însemnat una dintre cele mai plăcute surprize ale



Petre Panait în Inimă de câine **de Mihail Bulgakov la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Vitalie Lupaşcu)**

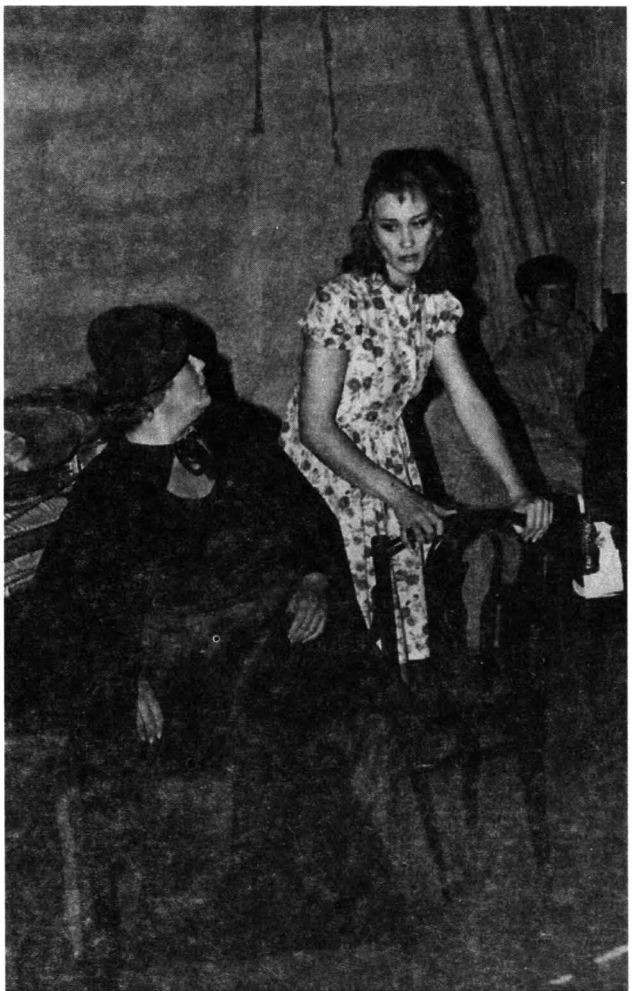
festivalului. Şi dacă pe cea mai înaltă treaptă a podiumului a urcat, cum poate era firesc, spectacolul unui „consacrat" – **Lecţia** de Eugen Ionescu (Theatrum Mundi), în regia lui Horaţiu Mălăele, care este şi interpretul Profesorului (premiul pentru cel mai valoros spectacol) – , demnă de laudă şi semnificativă pentru „mersul lucrurilor" în teatrul nostru este ofensiva tineretului. Acesta a obţinut premiul ex-aequo pentru regie prin Mona Chirilă, cu **Regina Mamă** de Manlio Santanelli (Teatrul Naţional din Cluj-Napoca), şi Anca Bradu, cu **Cei care făuresc imperii** de Boris Vian (Teatrul Naţional din Târgu-Mureş). Foarte tânăr este şi Vitalie Lupaşcu (absolvent ATF), cel care s-a străduit (şi, în bună parte, a reuşit) să ne ofere o incitantă adaptare după Bulgakov în spectacolul orădean **Inimă de câine**, pentru care a obţinut un premiu din partea juriului prezidat de actorul şi profesorul Mircea Diaconu. „Seniorii" şi-au luat revanşa la interpretare, unde premiul pentru cel mai valoros rol feminin a revenit ex-aequo doamnelor Silvia Ghelan („Mama", din spectacolul clujenilor) şi Fábián Enikö (protagonista spectacolului trupei maghiare din Oradea cu **Astă seară Lola Blau**); premiul pentru cel mai valoros rol masculin a fost încredinţat (tot) ex-aequo lui Mihai Volontir (veteranul Naţionalului din Bălţi) şi lui Petre Panait (interpretul lui Gogoloi din spectacolul orădenilor după Bulgakov), care repetă astfel reuşita de acum doi ani. O bună impresie au lăsat şi Damian Oancea, interpretul tulburătorului **Iona** din spectacolul Naţionalului timişorean, tânărul Volin Costin, protagonistul spectacolului botoşănean cu **Însemnările unui nebun**, sau Varga Vilmos, în spectacolul trupei particulare Studio Kiss cu **Portarul răzbunător**, în timp ce, sub bagheta năstruşnicului Cristian Ioan, de la Teatrul de Nord din Satu Mare, actorii Daniel Vulcu şi Radu Sas ne-au restituit cu mult aplomb, cu un histrionism bine stăpânit, comicul adeseori grotesc, de factură modernă al reprezentaţiei cu **Cămila** de Dumitru Solomon. Un premiu pentru rol secundar (fără nominalizări) a obţinut Gabriela Bacali în urma evoluţiei sale din spectacolul **Cei care făuresc imperii**, partitura sa fără cuvinte împlinindu-se printr-o admirabilă plasticitate a expresiei mimice şi corporale.

Scenă din Însemnările unui nebun **de N.V. Gogol la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani (regia: Ion Sapdaru); în centru, Volin Costin (Poprişcin)**

Aşa cum spuneam, „clipele de viaţă" ale acestui festival nu au fost scutite de necaz. Mai întâi, absenţa (motivată) a Teatrului Naţional „V. Alecsandri" din Iaşi ori a Teatrului de Comedie din Bucureşti. Apoi, absenţa (mai bine zis, inapetenţa pentru „teatrul scurt") a unor importante colective artistice din ţară, a celor mai importanţi regizori, actori, scenografi. Dar nu numai atât. Festivalul a scos în evidenţă adeseori, chiar şi în cazul laureaţilor, deficienţe grave: pierderea ritmului, pierderea „altitudinii" profesionale, prin concesii făcute comicului ieftin, vulgarităţii şi chiar obscenităţii, chiar dacă aceste din urmă aspecte au fost mai rare şi nu au obţinut nici adeziunea juriului, nici bunăvoinţa publicului (sau invers). Multe discuţii asupra acestui aspect a declanşat spectacolul băimărenilor cu **Conu Leonida faţă cu reacţiunea**, unde doi excelenţi interpreţi, Paul Talaşman şi Nicoleta Bolca, îndrumaţi de regizorul Anton Tauf într-un cadru scenografic de o fantezie delirantă, creat de Dana Urdă, pornesc într-un demers surprinzător, incitant, de o vitalitate şi vioiciune aproape agresive, pentru ca, pe parcurs, să alunece în direcţia greu de controlat a bufoneriei goale de semnificaţie.

Au fost şi momente când excesul de zel, mostrele de teatralism, ţipătul strident sau redundant ori pauzele nejustificate dintre replici, acea lentoare ostentativă au împiedicat accesul unor evoluţii individuale sau colective către performanţă. Unele „fragilităţi" s-au făcut simţite şi în realizarea decorurilor. Au fost însă şi dovezi de profesionalism, ca acelea aduse de Lia Maria Vasilescu (Târgu-Mureş), posesoarea premiului de scenografie, Vioara Bara (la spectacolul orădenilor cu **Inimă de**

SIMPLE NOTE LA UN ALT FEL DE FESTIVAL



Moment din Cei care făuresc imperii **de Boris Vian la TN Târgu-Mureș (regia: Anca Bradu-Panazan)**

Sub deviza **altfel – altceva – altundeva**, a avut loc la Iași, între 30 octombrie și 3 noiembrie 1997, „altFEST", manifestare patronată de centrul SOROS pentru Artă contemporană, București și de centrul de Cercetare și Producție teatrală/UNITER, Iași (la care se adaugă și co-organizatorii: Centrul Cultural Francez – Iași, Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Casa de cultură a studenților, Inspectoratul pentru Cultură al județului Iași, Consiliul Județean Iași).

Festivalul, despre care am putut afla chiar din programul-manifest că dorea să „mediatizeze fenomenul teatral neconvențional ca alternativă de manifestare a artei spectacolului; să elibereze din academismul excesiv facilitând exprimarea interdisciplinară a artelor în cadrul reprezentației teatrale; să contribuie la dezvoltarea și impunerea spectacolelor de teatru alternativ în spații neconvenționale; să ofere soluții pentru exprimarea artistică în contextul economic actual al țărilor din Centrul și Estul Europei...", a reușit, la această primă ediție, să fie, mai mult, o nadă/provocare aruncată tinerilor creatori de teatru.

Un păienjeniș de acțiuni a împânzit parcursul celor cinci zile, acoperind o bună parte din „geografia" orașului: mese rotunde pentru managerii culturali din Europa Centrală și de Est; workshop-uri (despre care nu vom ști probabil niciodată de ce se numesc așa și nu, mai simplu, în limba română, **ateliere de creație**) pentru actori, coregrafi, scenografi, regizori; UNIPROF – curs practic de profesionalizare a actului critic; câte patru sau cinci spectacole pe zi... Sigur că, în aceste condiții, oricât de doritori am fi fost – noi, simplii invitați –, nu le-am putut cuprinde pe toate, alegerea făcându-se de obicei la întâmplare, întrucât companiile teatrale erau puțin sau deloc cunoscute. Nu ne plângem – toamna și frumusețea ciudat-melancolică a lașului în acest anotimp ne-au fost însoțit pretutindeni! Totuși, multe reprezentații ne-au dezamăgit, fie pentru că producții absolut convenționale au fost „aruncate" în spații improprii numai pentru a putea fi înghesuite în normele impuse de organizatori, cum a fost cazul spectacolelor **Shantrapa – Riff – Raff** (Cafe-Theatre „Koleso", Ucraina) sau **Buzunarul cu pâine** de Matei Vișniec (Compania Contemporania, București), fie pentru că, din aceleași motive, spectatorii erau uneori obligați să se așeze pe scenă – lucru destul de incomod și nu întotdeauna necesar. Alteori s-a întâmplat ca montările să corespundă perfect locului ales (**Marat-Sade** de Peter Weiss, al Institutului de Teatru și Film – Georgia, jucat la

câine) și Emilia Jivanov (la **Cei doi Pierrot** de Edmond Rostand, adus în concurs de Teatrul „Csiky Gergely" din Timișoara).

La această ediție de festival au lipsit colocviile, dezbaterile cu realizatorii spectacolelor ori cele consacrate destinului teatrului scurt, în special, și soartei teatrului, în general. În schimb, într-una din zilele pe care și Dumnezeu le-a dorit însorite în „Săptămâna teatrului scurt" (până în ultima noapte, când a început să ningă!), am asistat la o festivitate emoționantă și grea de durabile semnificații: Universitatea din Oradea i-a conferit titlul de Doctor Honoris Causa domnului prof. dr. Ion Zamfirescu, pentru pilduitoarea activitate desfășurată, timp de aproape șapte decenii, în slujba teatrului, a învățământului, a culturii. Un fapt plin de tâlcuri și de învățăminte, o lecție în spațiul moral și cultural românesc, ori un semn de sănătate și normalitate, reconfortant nu numai pentru Casa Thaliei, ci și pentru lumea „tranziției" noastre, încă în căutare de identitate, de „mai frumos" și „mai bine".

ION PARHON

Baia Publică), dar calitatea spectacolului să rămână îndoielnică. La acestea se adaugă, însă, şi câteva momente de reală bucurie – întru totul bine alese, întru totul menite să ne farmece. Amintesc unul singur: **Oraşul şoriceilor** (**Simfonia nopţii**) al Companiei „Maimuţa dresată", Rusia. I-am putea numi pe interpreţi „făcători de sunete şi de minuni", dar oricum prea puţin am reuşi să ne imaginăm o „orchestră" care cântă la... chei, chei franceze, ţevi, sticle, chibrituri şi la alte obiecte mult folositoare, dar despre care n-am fi bănuit vreodată că pot deveni „instrumente" muzicale. Cu siguranţă, în mijlocul acelei armonioase lumi de sunete născute din „orice", din scârţâitul podelei, din bătăile ciocanului sau din atingerea clapelor unei vechi pianine, fiecare dintre noi va fi găsit putinţa de a se întoarce (pentru vreo clipă) spre propria copilărie, acolo unde graniţele fanteziei pot fi fi cu uşurinţă depăşite, totul devenind posibil... Muzicii astfel „create" i se alia imaginea extrem de expresivă a trupurilor în mişcare. (De destulă vreme nu ne-a fost dat să descoperim atâta plăcere ludică în fiece gest!)

Pentru cele cinci zile petrecute la Iaşi, chiar de-ar fi fost numai acest spectacol, tot ar fi ajuns să ne facă mai îngăduitori, mai receptivi la formula propusă de tinerii organizatori ai festivalului, Mihai Iancu (director) şi Alina Moldovan (director artistic)...

Se cuvine să mai spunem că în cadrul aceluiaşi festival au avut loc mai multe cursuri teoretice. Mă opresc asupra aceluia la care am participat, ca invitată: UNIPROF, desfăşurat pe două module – „Dramatizare – motivaţii, modele, perspective" (moderator: Cristian Buricea-Mlinarcic) şi „Lectura spectacolului de teatru" (moderator: Miruna Runcan). Tineri jurnalişti, secretari literari, studenţi-regizori (cam 14–15 la număr) ne-am adunat, timp de patru zile (într-o formulă mai puţin academică, şi de aceea mult mai deschisă discuţiilor), spre a desluşi împreună „tainele" translării narativului în dramatic. De asemenea, s-a încercat, în aceeaşi formaţie, o „lectură" aplicată asupra spectacolului **Întoarcerea lui Espinosa** de Radu Macrinici (regia: Bogdan Voicu) în prezenţa celor doi realizatori. Demersul s-a dovedit a fi atât de incitant, încât cu toţii am hotărît să-l continuăm „undeva, cândva"...

Fără să punem în balanţă izbânzile şi nereuşitele acestei prime ediţii, trebuie să recunoaştem temeritatea gestului de a organiza o manifestare mai „altfel" decât celelalte, care a încercat să confere tânărului creator de teatru încredere în forţele proprii, manifestate, măcar de astă dată, extra-instituţional. Festivalul a reuşit să confirme că, în orice caz, o tendinţă de înnoire există în tânăra generaţie de artişti. Cât poate fi ea de benefică fenomenului teatral românesc, rămâne de văzut.

MARIA LAIU

CIVILIZAŢIA IMAGINII

Femeia în roşu **între „teatral" şi „cinematografic"**

Cronicarul n-are încotro şi intră şi el în jocul intertextualist pe care Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş, autorii cărţii, l-au iniţiat, iar cineastul Mircea Veroiu a încercat să-l transleze pe ecran. Simultan născându-se şi o dramatizare ce urmează să fie luată în colimator la data premierei.

Aşadar, **„La început se deschid ochii, urechile şi se închide gura**. Cu alte cuvinte, ascultă, priveşte şi taci! Asta e tot ce ţi se cere, aprecieri în legătură cu starea generală a locului"/filmului...

Înlocuind în primul capitol, intitulat „Autopsie", cadavrul concret cu un generic **corpus cinematographicus** românesc, se poate proceda la „disecţia" filmului în paralel cu lectura cărţii, în căutarea adevărului, util tuturor. O sumă de senzaţii contradictorii se lămuresc. Ca de exemplu „starea de graniţă" în care se plasează operele respective, pe un drum dus-întors între literatură, artă şi viaţă.

Abordarea legendei bănăţencei – care în perioada interbelică a făcut avere în America, câştigând bani din proxenetism, profitând de prohibiţie, dar şi de o idilă personală cu faimosul gangster John Dillinger – înainte de '89 îşi avea fascinaţia ei obscură, de frondă, care a şi constituit mobilul aventurii celor trei literaţi. Azi – la o privire superficială – s-ar fi putut crede că datele „problemei" se deplasează din nou strict spre „senzaţional", urmând ca virtualul „consumator" ahtiat de aşa ceva să exclame „eu am fost acolo, am văzut eu cum s-a întâmplat!", apreciind astfel amplitudinea imaginarului. Din motive lesne de înţeles, ecranizarea nu şi-a propus aşa ceva, dar, din păcate, şi anvergura istorică a romanului (eliberarea Ardealului, lobby-ul cetăţenilor români din America, rana sângerândă a imigranţilor etc.) este sacrificată. De unde, dezamăgirea şi judecăţile pripite ale unor critici de film.

Savantul tratament fabulatoriu, care a topit în magma paginilor „surse vii. Furnizorii de informaţii. Traficanţii de senzaţional" şi, nu în ultimul rând, talentul literaţilor, şi-a „amuşinat" prin praful şi pulberea istoriei genul proxim: „roman document. Un roman realist, în sensul «nehărmurit» al cuvântului". Dar „Peste două luni (autorii) se vor răzgândi. Nici-nici. Şi-şi".

Sintagma, devenită proverbială, avea să fie preluată de proiectul cinematografic care şi-a permis propriile „fărâmiţări, autobruieri, puneri în abis".

Culmea este că cineastul nu a fost tentat de personajul care aparţine intrinsec lumii filmului – proiecţionistul sonat, care creează ad-hoc scenarii amalgamate: „confunda pur şi simplu filmele. Reproducea, cu aceeaşi precizie, secvenţe întregi din filme cu Gary Cooper şi Douglas Fairbanks, şi când le descria pe Mary Pickford sau Greta Garbo cădea în extaz. Intra în rezonanţă cu lumea aceea de celuloid, care, am înţeles, era propria lui lume". Nu, cineastul nu a recurs la acest unghi de vedere (căci exista riscul să-l fi împins spre un experiment de tip Woody Allen!), ci a preferat să se concentreze asupra protagonistei, operând pur şi simplu o aducere în avanscenă a eroinei. Nu s-a

foto: Cos Aelenei

Elena Albu în Femeia în roșu

lăsat „furat" nici măcar de indicațiile strict cinematografice gen „Casa în care s-a născut Ana. Senzație de film polonez. Wajda. Nooo. Nici o școală poloneză. Mai bine **Stalkerul**. O călăuză prin zonă. Doamne, ce film ar ieși de aici!". În obiectiv, o dată cu prim-planul eroinei, se află **înstrăinarea** însăși: „Va lupta doar pentru bani și cu ăștia îi va reduce pe toți la tăcere. Nu are altă soluție (...) vedea că și fetița aia care fusese ea însăși în urmă cu 15 ani nu mai era de găsit în adâncul sufletului ei. Murise. (...) Putea să înșele, să ucidă, să mintă, să fure și să primească bani pentru toate acestea. Granița ei dinăuntru se spărsese pentru totdeauna și nu mai putea fi regăsită, cioburile ei se măcinaseră și nu mai provocau dureri la nici un fel de mișcare".

Protejându-și chipul cu eterna voaletă – semn al prosperității, dar și al vălului ce o desparte de realitate –, Elena Albu redă cu nuanțe discrete aparenta impasibilitate a personajului. Nu o dată, replicile curg din **off**, în timp ce în planul doi se modifică și cadrul, și timpul acțiunii. Este una dintre modalitățile de glisare din povestea livrescă a romanului în povestea ipotetică a filmului **in progress**.

În versiunea pentru ecran, „autorii" sunt tot trei, numai că în cadru apar doar doi: cel „real" este invocat la expiere (aici intervine umorul negru al lui Mircea Veroiu!), în vreme ce sporadic este întrezărit cuplul tinerilor cineaști, un regizor (Marius Stănescu) și o scenaristă (Cătălina Mustață), care, în ciuda vârstei fragede, au idei preconcepute. Dovadă și „filmul" ca atare. Ei incriminează stilul vetust, dar vor păcătui ei înșiși prin manierism. De unde și maniera „desuetă" în care se derulează amintirile faimoasei „americance". Ca o înregistrare neprofesionistă a unui aparat video „uitat" într-un colț de sală/platou pentru a putea urmări mersul repetițiilor în decor.

Axa viziunii cinematografice se află în secvența discuției dintre eroină și Ducesa („bijuteria" la care Mircea Nedelciu avea să mărturisească în scris că ține cel mai mult!), desfășurată, pe pânză ca și în carte, într-un teatru – un ipotetic teatru al amintirilor: „visul" acesta (mariajul cu nepotul bătrânei) i-a hrănit Anei toată viața iluzia deșartă a unei imposibile împliniri. Olga Tudorache înfruntă lumina crudă a reflectoarelor lăcrimând teatral, instalată într-o simbolică lojă a vremurilor de altădată, în fundal profilându-se un idol de mucava.

Muzica, neutră, pare că abia va fi compusă. O dată filmul terminat, turnat și montat, pentru a-i complini prin dimensiunea sonoră neîmplinirile.

Asemeni romanului, și filmul este o „retroversiune" care implică și compromis, și disponibilitate ludică, și toleranță critică pentru că „violează" o „imagine" constituită deja.

Riscând să fie el însuși asimilat „prăfuiților" cineaști care-i obstrucționează pe tinerii noilor generații ce bat la porțile închise al unei cinematografii pe cale de dispariție, Mircea Veroiu a recurs la această stratagemă hazardată: **„Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!"**

Pentru cinefilul atent, „cheia" acestui „imperfect Veroiu" poate fi aflată în excepționalele „coperte" ale acestui film teatral care (asemeni romanului teatral de tip Bulgakov) își află incorporată filmicitatea în teatralitate ostentativă, susceptibilă chiar de o anume desuetudine acuzată, în virtutea epocii evocate.

În excelenta secvență de început se alunecă peste timp, cu un hiatus de mare virtuozitate: pe scara conacului, discuția între o adolescentă și un puști (eroina și virtualul ei iubit ratat) începe la cap de secol și se încheie în anii '90, când tocmai e dată jos firma „CAP Lunga".

Excelentă este și ultima secvență: după ce părea să se fi uitat că este vorba de un **film în film**, brusc, în momentul autopsiei, protagonista se scoală, reintrând în „realitate". Lărgindu-se cadrul, se descoperă platoul de filmare unde totul devine vivace, „normal" și lipsit de afectarea teatrală de până atunci. Filmul abia poate să-nceapă!...

IRINA COROIU

Teatrul ieri

ÎNTRE SCENĂ ȘI SALON

Așa cum nu voi înceta să deplâng soarta Dicționarului de la Iași, lichidat peste noapte fără drept de apel (citește: printr-o decizie revoltătoare), tot așa nimeni nu mă poate împiedica să mă arăt mâhnit de pulverizarea în neant a lexiconului de dramaturgi români, la care cu seriozitate, dar și cu o anume neîncredere, de om hârșit în de-alde astea, am colaborat. M-am iscat, se vede, într-o zodie păguboasă. Ceea ce nu înseamnă că nu încerc să mă lupt cu excesele acestei fatalități.

Ca, de pildă, acum. Păstor grijuliu al articolelor pe care le-am migălit, nu mă îndur să le las de izbeliște, fie și pentru că-mi pare rău de autorii asupra cărora m-am aplecat. Mai ales de cei peste care se așterne uitarea. Cunoscut ca o vedetă a saloanelor vremii lui, spune astăzi ceva cuiva, ca om de condei, Anton Bibescu?

Om de farmec și de succese mondene, personagiul nostru s-a născut (15 iulie 1878, Paris), pasămite, sub o stea norocoasă. Tatăl său, prințul Alexandru Bibescu, era fiul domnitorului muntean Gheorghe D. Bibescu. Așa încât viitorul diplomat de excelentă carieră are parte, din primii ani, de o educație aleasă. Trimis în Anglia, învață la un colegiu de iezuiți din Canterbury. În capitala Franței,

apoi, urmează la liceele „Stanislas" şi „Condorcet", iar ca student preferă Literele şi Dreptul, luând cu brio ambele licenţe. După un scurt stagiu în cadrul Ministerului român de Externe, Anton Bibescu se lansează, de prin 1900, în diplomaţie, el având certe calităţi pentru o profesiune ce îl va purta de la Paris (mai întâi, ca secretar de legaţie) şi Londra la Sankt-Petersburg şi Madrid (unde va fi ministru plenipotenţiar), până pe continentul american, la New York. Căsătorit cu fiica lordului Asquith (la cununie a fost de faţă şi Bernard Shaw), principele valah de glăsuire franţuzească şi-a făcut de-a lungul timpului multe prietenii, atât printre politicieni, cât şi printre scriitori. Marcel Proust – care, într-o scrisoare, nota: „Antoine Bibesco seul me comprend" – era unul dintre aceştia.

Între timp, Bibescu începuse să se manifeste ca publicist, precum şi ca autor dramatic. În ţară îi vor apărea, când şi când, articole, evocări, câte o proză ori o traducere în „Adevărul" (1906), „Dimineaţa" (1929), „Rampa" (1933), „Adevărul literar şi artistic" (1936), „Tribuna poporului" (1944) „Semnalul" (1944), „Momentul" (1945), „Jurnalul" (1947). A semnat, nu se putea altfel, şi în ziarele pariziene „Le Figaro", „Le Gaulois", „Gil Blas" ş.a. Anton Bibescu poate fi socotit primul traducător în franceză al lui John Galsworthy (**Le Domaine**, 1922) şi al lui Noël Coward (**Week-end**, 1928). A întocmit, în englezeşte, şi o broşură de atitudine politică (**Redeeming Bessarabia**, New York, 1921). Din 1932, e cooptat ca membru în Societatea autorilor dramatici români. S-a stins în 1951.

Şarmul diplomatului şi iscusinţa lui în a stabili relaţii sunt argumentele ce vor fi contribuit la uimitoarea serie de montări de care s-au bucurat piesele lui Anton Bibescu, în teatrele din Europa (la Londra – cu **Mon héritier**, el ar fi cel dintâi dramaturg român jucat în Anglia –, Berlin, Barcelona, Valencia, Viena ş.a.) sau din America (pe Broadway). Cele mai multe, fapt explicabil, se înregistrează pe scenele pariziene.

Cu o replică elegantă, dar lejeră, cultivând artificiul vorbelor de spirit care glisează între formularea sentenţioasă şi exprimarea frivolă, comediile de salon ale lui Anton Bibescu, alcătuite în franceză (unele fiind transpuse şi în româneşte), se susţin printr-un anume cinism al observaţiei, ca şi prin simţul psihologic nu lipsit de fineţe. Piesa **Moştenitorul meu** (**Mon héritier**) (Paris, 1931) îşi propune să silueteze un perosnaj, acela al avarului, în conflict cu prototipul acreditat de comedia clasică. Indispus de beteşugurile vârstei, bătrânul marchiz de Sack se simte reconfortat numai gândindu-se la averea de care dispune, fără a se sfii nici o clipă de zgârcenia lui. El îşi arborează meteahna ca pe un panaş, cu lux de motivaţii, având însă umorul – de resort, dacă se poate spune, intertextual – de a se delimita de harpagonul molieresc. Surpriza intervine atunci când, împins de pasiunea lui târzie, decentă totuşi, pentru doctoriţa care îl îngrijeşte, cărpănosul ajunge să trăiască voluptatea dărniciei („C'est si délicieux de donner"), copleşind-o pe tânăra care îi devine, formal, soţie cu sumedenie de atenţii. Spre sfârşit, piesa abandonează pista comediei de caractere, virând înspre farsă.

Un aer de snobism, cu inerenta doză de superficialitate, persistă în scrisul relaxat al lui Anton Bibescu. Între bavardaj şi afectare, dialogurile au pretenţia gravităţii. În **Le Jaloux** (Paris, 1904) – un scurt fragment a apărut în „Rampa", 1925, sub titlul **Căsnicie** –, text scris în aceeaşi notă de dezinvoltură salonardă, se vorbeşte la un moment dat, şi nu în glumă, de „experienţa tragică" a protagoniştilor. O căsnicie se destramă din pricina geloziei sâcâitoare a bărbatului şi a tacticii uneori neclare a partenerei. Bibescu speculează cu delicii pe tema infidelităţii şi a compatibilităţii într-o relaţie amoroasă, amuzându-se să pună viciul şi virtutea într-o competiţie cu scop variabil. În **Care din ele?** (**Laquelle...?**, Paris, 1930), care s-a jucat, în anul publicării ei, la Studioul Teatrului Naţional din Bucureşti – având-i în distribuţie pe Elvira Godeanu şi Nicolae Bălţăţeanu –, un seducător versat, apelând la galantele tertipuri pe care i le pune la îndemână o carieră de „coureur", demonstrează cu maximă eficienţă că femeile aşa-zicând virtuoase sunt cel mai lesne de cucerit. Curiozitatea şi invidia, stârnite de un libertin cu oarecare fantezie, le împinge pe toate cele trei „inocente" în capcană. Autorul se complace, vădit, printre graţioasele, şiretele echivocuri ale teatrului bulevardier.

Însă, în pofida acestei tentaţii, el ţine să pară mai profund decât poate fi. Melodramele **Cine e nebun?** (pusă în scenă, în 1945, la Teatrul Municipal, în regia lui Constantin Georgescu şi cu o distribuţie din care fac parte Ion Manolescu, Gh. Storin, Nicolle Verona, Margareta Papagoga) şi **Ana visează** (montată în aceeaşi stagiune la Teatrul Naţional, în regia lui V.I. Popa) sunt plasate în ambianţa specifică a unei case de sănătate. Curios amalgam de interferări ca şi pirandelliene şi dezvăluiri cu un rezon psihanalitic, **Cine e nebun?** pune într-o tulbure ecuaţie două cupluri. Pe de o parte, Brov, şeful clinicii de boli nervoase, şi doctoriţa Luce, care îl admiră cu excesivităţi feminine, pe de alta, regizorul Maurice Kemp şi soţia lui, Felicia, vedetă de cinema, internată într-un sanatoriu. Atras de neurastenica actriţă, doctorul Brov ar voi să-şi neutralizeze rivalul, imobilizându-l într-o cămaşă de forţă. După un duel verbal primejdios pentru fiecare dintre combatanţi (răstimp în care regizorul trage şi un foc de revolver în oponentul său), se dovedeşte că nebun nu era cel vizat (Kemp, adică), ci însuşi abuzivul diagnostician, care urmează să suporte de acum încolo terapia forte destinată celor cu nervii dereglaţi. Suferind un şoc, Felicia Kemp, îndrăgostită de medicul ei curant, se sinucide. Fără a simţi vreo zguduire lăuntrică, Maurice se apropie de doctoriţa Luce, brusc fascinată de personalitatea cineastului. Psihologizantul autor complică lucrurile atât de mult, acceptând riscurile aberaţiei, încât tocmai psihologia apare deficitară până la falsitate.

Şi în **Ana visează**, două dintre personaje, Victor şi Paul, sunt medici psihiatri. Căsătorită cu Victor, un studios absorbit de cercetările lui, visătoarea Ana fusese îndrăgostită de Paul, la a cărui afecţiune încă tânjeşte. Dar, credincios amiciţiei sale cu Victor, acest Paul nu încurajează elanul sufletesc al zbuciumatei femei. Nemaisuportând o nouă frustrare, fragila Ana, pentru care visul şi realitatea sunt într-un ireconciliabil divorţ, se otrăveşte. E gestul disperat al unei fiinţe ce şi-a pierdut orice iluzii. Echilibratul Anton Bibescu încearcă, aici, să contureze sinuozităţile psihologiei feminine. Numai că, la fel ca în celelalte compuneri dramatice, se lasă dominat de livresc.

FLORIN FAIFER

Olimpia Arghir

MOARTEA UNUI ARTIST

Miercuri 5 noiembrie a fost găsită fără viaţă, în apartamentul său din Cluj, colega noastră, regizoarea Olimpia Arghir. Nume cunoscut spectatorilor şi telespectatorilor prin montările realizate pe scenele unor teatre din Bucureşti şi din ţară şi, mai ales, la televiziune. Era la Cluj de o lună-două, detaşată temporar la studioul de televiziune de acolo, şi pregătea pentru Teatrul Naţional un spectacol după fascinanta povestire a lui Saint-Éxupéry **Micul prinţ**. Premiera urma să aibă loc peste câteva zile. De ce n-a mai apucat s-o prezinte Olimpia Arghir? De ce firul vieţii i s-a întrerupt brusc, în plină activitate? Mister. Doctorii spun că a cedat inima. Se pare că e aşa, chiar dacă mintea noastră acceptă mai greu, cu nedumerire şi cu ciudă, această realitate. Tocmai inima, la un om şi un artist inimos?!

La 14 noiembrie ar fi împlinit 54 de ani. Olimpia Arghir s-a născut la Timişoara, din părinţi actori, i-a urmat la Cluj când ei s-au stabilit acolo, a studiat regia la Institutul de teatru din Bucureşti şi, în 1969, şi-a început cariera profesională. Întâmplarea face să-i fi văzut spectacolul de diplomă din anii aceia, cu o piesă uitată, de Bogdan Amaru, **Goana după fluturi**. O comedie lirică despre tineri, tinereţe, visuri şi elanuri romantice, cu prospeţimea şi naivitatea vârstei. Textul, mai fragil, era ingenios valorificat prin fantezie scenică, iar interpretarea studenţească avea vioiciune, farmec şi umor. Alte spectacole de pe afişele teatrelor, montate de-atunci, s-au caracterizat prin acurateţe, armonie stilistică, tonalitate naturală în expresie. Cu predilecţie în registrul liric, şi poate că genul preferat i-a fost comedia poetică, îmbinarea de umor şi vers dintr-o stare sufletească, dintr-un surâs.

În 1979 a devenit regizor artistic la televiziune. Aici a montat piese de Horia Lovinescu – **Hanul de la răscruce**, Victor Ion Popa – **Muşcata din fereastră, Ciuta**, Ion Băieşu – **Azi vine tata**, Aurel Baranga – **Sicilliana**, Ion D. Şerban, Alecu Popovici, Octavian Sava. Menţionez că în toată această perioadă, '79–'89, a refuzat multe scenarii schematice impuse de contextul politic, cu riscul periclitării funcţiei, optând cu perseverenţă numai pentru acele texte de actualitate care fructificau ceva din aspiraţia şi demnitatea morală a omului. Iubirea, elanurile romantice, umorul sănătos, mesajul de solidaritate şi verticalitate umană au fost criteriile după care s-a călăuzit în profesie şi trăsăturile ce i-au definit montările.

După 1989 registrul opţiunilor sale se amplifică. Libere, proiectele vizează mari dramaturgi şi piese de anvergură: **Femeia mării** de Ibsen, **Cum vă place** de Shakespeare, **Meşterul Manole** de Lucian Blaga, **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu, **Jocul de-a vacanţa** şi **Vacanţă de Crăciun** (**Accidentul**) de Mihail Sebastian.

Olimpia Arghir a fost o perseverentă susţinătoare a înnoirii limbajului specific de televiziune, în termeni mai apropiaţi de arta filmului. Mersul Valeriei Seciu pe malul mării, în bătaia vântului rece, în **Femeia mării**, e simbolul unei păsări rănite; dansul şi cântecul personajelor din finalul spectacolului **Cum vă place**, tot pe malul mării, sunt expresii ale bucuriei nostalgice; Lucian Iancu, răstignit pe cruce în rolul Tatălui din **Jocul vieţii şi al morţii**, e proiectat pe solul arid şi pe orizontul înclinat din depărtare – parodie biblică de o uluitoare inspiraţie. Cum era să fie **Micul prinţ** de la Cluj? Un poem despre frumuseţe? Despre gingăşia florilor şi a stelelor? Despre minunea solidarităţii umane care, conştientă şi împlinită, apropie cerul de planetă? Poate vom afla.

A fost un om modest. Generos şi blând. În mari clipe de cumpănă, a ştiut să lupte şi şi-a riscat viaţa. Pe 22 decembrie 1989 a fost în Studioul 4 al televiziunii şi n-a mai plecat de acolo decât în '90. Când s-a realizat restructurarea pe departamente a instituţiei, colegii de redacţie au ales-o, cu majoritate de voturi, director. Modestă, a declinat opţiunea, susţinând că e preferabil un bărbat. A fost o vreme un fel de adjunct şi râdea când o chemam la viză. „Ce viză? Ai înnebunit?", spunea ea şi-mi cerea fişa de emisie, s-o semneze. Actorii au iubit-o, colegii au iubit-o şi, la dispariţia ei, ne rămâne în amintire un zâmbet, un zâmbet cald care-i înfrumuseţa chipul cu păr blond, un îndemn nerostit de a ne înfrânge micile patimi şi meschinării, adversităţile, o chemare către – ştiu eu? – „micul prinţ" care zboară pe undeva, pe lângă noi, şi nu-l vedem, nu-l simţim întotdeauna.

■ **CONSTANTIN PARASCHIVESCU**

O exemplară conştiinţă artistică

Apărută în primăvara lui 1997 la Editura UNITEXT a UNITER-ului, cartea **Gina Patrichi – Clipe de viaţă**, datorată lui Mircea Patrichi, fratele excepţionalei actriţe plecate prea curând dintre noi, n-a putut trece neobservată. Căci nu e o cărţulie oarecare, încropită în pripă, fie şi după un anumit tipic, ci un volum de peste 300 de pagini, cu o bogată ilustraţie fotografică, ambiţionând să spună totul sau aproape totul despre viaţa şi creaţia actriţei. „Clipele de viaţă" sunt prezentate cronologic, de la naştere până la moarte, sub forma **amintirilor** autorului, uneori cu lux de amănunte, dar într-o redactare apăsat „scriitoricească", ducând nu o dată la formulări livreşti, pompoase, pline de locuri comune, adică exact aşa cum probabil nu şi-ar fi dorit Gina Patrichi. Alteori însă **povestirea** se înviorează, părând chiar scrisă de o altă mână, căci faptele sunt doar relatate şi lăsate să vorbească mai mult de la sine, fără floricele stilistice. În fine, o a treia – şi cea mai interesantă – modalitate înglobează în fluxul narativ fragmente de interviuri, însemnări şi reflecţii despre teatru datorate Ginei Patrichi, care, alături de fragmentele din cronici şi textele redactate special de diverşi oameni de teatru, după moartea actriţei, au darul de a configura o exemplară conştiinţă artistică. De aceea, chiar dacă nu ne putem pronunţa asupra valorii strict documentare a prezentării vieţii personale şi familiale a actriţei, considerăm mult mai importantă – şi mai bine realizată în carte, inclusiv sub aspect **documentar** – prezentarea vieţii profesionale a celei ce nu ezita să fie exigentă şi drastică în primul rând cu sine însăşi: „Am făcut tot ce puteam face pentru teatru, neglijând tot ce puteam neglija pentru viaţa mea personală".

Dincolo de carenţele de ordin stilistic la care ne-am referit – şi chiar dincolo de nenumăratele şi jenantele greşeli de corectură, care nu mai au nici o scuză! – există totuşi, aşa cum spuneam, un flux narativ al cărţii, care o face să fie citită nu numai cu interes, ci şi cu plăcere. E o carte care se adresează atât oamenilor de teatru, celor ce au cunoscut-o pe Gina Patrichi şi au apreciat-o necondiţionat, pentru marele ei talent şi tranşantele-i judecăţi de valoare, cât şi publicului larg, care a aplaudat-o îndelung sau a admirat-o de fiecare dată pe marile şi micile ecrane. Acesta are acum posibilitatea s-o „redescopere", cu reînnoită dragoste şi preţuire pentru tot ceea ce a însemnat actriţa în teatrul şi filmul românesc.

VICTOR PARHON

Albumul ca alternativă

Nici în „era video" reprezentaţia teatrală nu a scăpat de coşmarul efemerităţii. Dar iată că se iveşte o posibilitate de alternativă, care este cea a albumului * de artă precum cel apărut sub egida Editurii UNITEXT. Formula aleasă de Cipriana Petre se dovedeşte ideală. Fiindcă s-a închipuit o triadă – reprezentaţia-exegeza-fotografia – pentru „conservarea" capodoperei lui Mihai Măniuţiu, trilogia **Richard III** (Teatrul Odeon) – **Omor în catedrală** (Art Inter Odeon – Teatrul Naţional Cluj) – **Caligula** (Teatrul „Bulandra"). Spectacole de referinţă ale artei teatrale din România, care au circulat şi continuă să circule în străinătate, şi în special în spaţiul britanic. De unde, şi imperativul editării în limba engleză, care asigură o circulaţie internaţională şi cărţii-album.

De o călătorie insolită are parte şi cititorul, căruia i se oferă posibilitatea de a afla opiniile unor personalităţi române şi străine despre aceste montări. George Banu indică repere bibliografice rezonând cu viziunea lui Mihai Măniuţiu şi analizează noţiunea de **ego-alter** la concurenţă cu „efectul de fantomă", amintind că încarnarea invizibilului este o vocaţie primordială a teatrului. Vorbind despre Omul-lup, dublu metaforic al omului singur, Nicolae Manolescu atinge inevitabil aspectul politizant al oricărei lecturi a momentului. Victor Scoradeţ propune noţiunea de „dublul trinităţii", lansată ca ipoteză în analiza aplicată. Dan Hăulică se arată interesat de „splendoarea insolentă", apreciind magnificenţa plastică, ce facilitează şi spectacolul filosofic. Marian Popescu, depistând în concepţia lui Mihai Măniuţiu o viziune hamletiană, atrage atenţia asupra reflexului dualităţii şi asupra dialogului polifonic astfel instituit. Ion Vartic, din unghiul istoricului literar, constată transformarea operei lui T. S. Eliot într-un scenariu de mit, cele trei spectacole constituindu-se într-un ritual deopotrivă guignolesc şi ceremonios, teatrul recăpătându-şi valenţele moralizatoare. Despre

* **The Trilogy of the double.** Conceived and edited by Cipriana Petre, UNITEXT, Bucharest, 1997.

îngerul negru al Hybrisului, despre spiritualitatea barocă şi intertextualitatea acestui manual ad-hoc de metamorfozare scrie Dan C. Mihăilescu, care lansează şi un alt plan al dualităţii – cel dintre regizor şi interpreţii săi-fetiş: cine e dublul cui, cine ce oglindeşte? –, ajungând la concluzia că Marcel Iureş este oglinda polimorfă a „Ideii" lui Mihai Măniuţiu. Pe Miruna Runcan a interesat-o funcţia mistică a spectacolului **Omor în catedrală.** Mitul platonic al androginului, după opinia Marinei Constantinescu, pare invocat în **Caligula**, unde pasiunea frate-soră dă substanţă nebuniei dictatorului care transformă lumea într-un circ lugubru, dublul fantomatic urmând să-l ghideze în lumea morţilor. Eugen Negrici consideră că este adusă pe scenă o ipotetică nouă specie umană, cu indivizi pasionaţi de moarte, indiferenţi şi cruzi asemeni Zeilor, amuzându-se să facă şi să desfacă destine. Apelând la autoreferenţialitate, Antoaneta Tănăsescu citează din „Exorcisme", volumul eseistic al lui Măniuţiu. Privind „în abis", Mircea Ghiţulescu descrie succint evoluţia originalului director de scenă dublat de un talent de excepţie, aducând în discuţie şi alte montări, cum ar fi cea a debutului, **Oedip salvat**, sau mai recenta **Antigona**.

Irving Wardle, Michael Billington şi Michael Coveney îşi expun impresiile entuziaste şi bucuria de a fi aplaudat în Anglia „stilul bucureştean" de lectură a clasicilor britanici.

Acest incitant itinerar critic este însoţit de fotografiile lui Sean Hudson, care are meritul formidabil de a evidenţia contribuţia actorilor, în frunte cu Marcel Iureş, Marius Stănescu, Oana Ştefănescu, Oana Pellea, Irina Petrescu, costumaţi de inconfundabila Doina Levintza. Sunt veritabile tablouri de ansamblu sau portrete de mare fineţe, vibrând de viaţa spectacolului, într-o relaţie de reflectare a artei teatrale în arta fotografică şi apoi în cea tipografică. O benefică oglindire, ce merită a fi perpetuată.

IRINA COROIU

Călătorie în jurul condiţiei de actor

Ins hărăzit de soartă, Radu Duda a ştiut să-şi construiască o carieră artistică puţin obişnuită o dată cu '89, ieşind din sfera teatrului instituţionalizat şi devenind actor independent; acum, şi autor*.

Aventura sa în lume a început în 1983 cu un turneu în afara României, care i-a deschis apetitul pentru călătorie, cu tot ce implica ea ca experienţă de viaţă şi hrană spirituală pentru un artist avid de cunoaştere şi sensibil în observaţie.

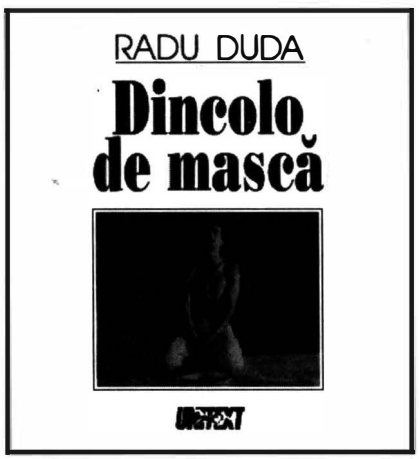
Fluturi, fluturi, spectacolul jucat alături de Olga Tudorache, i-a deschis orizonturi orientale în care va reveni şi cu Victor Rebengiuc, într-o producţie „particulară" cu **Vă place Brahms?** – prilej de notaţii unice despre actori unici. Fin portretist dovedindu-se şi în prezentarea „starurilor" Ruggero Raimondi, Luciano Pavarotti şi José Carreras, Peter O'Toole şi Bertrand Tavernier.

Kafka şi al său **Raport pentru o Academie** i-a adus şansa metamorfozării într-un actor vagant modern, purtându-i paşii din Macedonia în Camerun – unde avea să o întâlnească pe faimoasa Ellen Stewart.

În pagini de jurnal intitulate „Misterele... Londrei" descrie viaţa Operei Regale Covent Garden şi a Teatrului Naţional Regal, investigarea spaţiului cultural britanic continuând apoi cu Oxford şi Stratford.

Timp de câteva luni, cât a lucrat în Franţa, a înregistrat temperatura climatului parizian.

Bruxelles cu al său Teatru Poem (unde jucase mai întâi, alături de colega sa, Carmen Tănase, un mai vechi succes, împreună cu actori ai Teatrului din Sfântu Gheorghe realizând chiar o săptămână de teatru românesc) avea să-i găzduiască materializarea unui drag proiect: aducerea la rampă a unui text de Gherasim Luca, „Inventatorul iubirii".



Încercând să-şi pună ordine în impresii şi să-şi decanteze propria concepţie despre arta pe care o practică, Radu Duda se întoarce la anii de studiu şi la cei ai debutului, când descoperirea profesiei a însemnat şi revelaţia trăirii „sub semnul sufletului şi al măştii".

Încărcat de reflecţii şi autoreflexii, Radu Duda a simţit nevoia de a prelungi, de a păstra şi chiar de a oferi şi altora crâmpeie din emoţia actului teatral efemer. Asemeni unui artist renascentist, deopotrivă cavaler desăvârşit şi modern analist, el redescoperă pentru noi – cei, prin forţa sorţii, mai „sedentari" – **spectacolul lumii ca teatru**, glisând între arte şi meridiane, între Iaşi, Geneva, Oradea etc., între operă şi poezie, neuitând nici o clipă de teatru, cu o excepţională capacitate de a releva inefabilul, fabulosul şi chiar transcendentalul.

I.C.

* **Radu Duda,** Dincolo de mască, **Editura UNITEXT, 1997.**

Scenă din Șase personaje... de Luigi Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu, la „Bulandra"; în prim-plan, Horațiu Mălăele

IMPRESII TEATRALE BUCUREȘTENE

– de vorbă cu criticul italian Angelo Pizzuto –

Angelo Pizzuto este ziarist, critic de teatru și cinema. Mulți ani a fost atașat de presă al Departamentului italian pentru cultură și spectacol. În prezent, scrie cronică de teatru pentru diverse cotidiane și pentru revistele de specialitate „Sipario" și „Hystrio". A colaborat la programele culturale ale posturilor de radio București. A predat Istoria Cinematografiei la Academia Națională de Artă Dramatică din Roma. A publicat trei cărți de poezie și aforisme.

□ **Domnule Pizzuto, ați văzut România, ați cunoscut-o. Care sunt amintirile dumneavoastră cele mai pregnante?**

■ Mărturisesc că-mi amintesc cu nostalgie scurtele, dar intensele sejururi în România. Prima invitație am primit-o din partea colegei Alice Georgescu. E drept că din această țară cunosc și iubesc doar Bucureștiul, dar am convingerea că orice capitală este „epicentrul" trăsăturilor dominante, al contradicțiilor, al „charme"-ului unei țări și unui popor. Cine știe dacă voi mai avea ocazia să străbat străzile acestui oraș, în care-mi plăcea să mă pierd pe înserat, gustând în tihnă senzația de a păși prin locuri familiare, pe care le-am cunoscut, poate, în vis?

□ **Ce ne puteți spune despre teatrul românesc?**

■ În ce privește amintirile teatrale, sunt sigur că spectacole precum **Antigona** și **Teatrul comic**, în regia lui Alexandru Tocilescu și, respectiv, Silviu Purcărete, înnobilează numele și memoria lui Sofocle și Goldoni; regizori tineri, dar plini de talent și dragoste pentru teatru, precum Alexandru Darie, nu există prea mulți în acest secol, iar femei cu personalitate magnetizantă, precum Cătălina Buzoianu, nu cred că se întâlnesc deseori în viață. Cătălina, atât de încăpățânată, atât de generoasă, atât de pătimașă... Am discutat îndelung cu ea, după ce am asistat cu încântare la două spectacole, unul mai frumos decât altul, în regia ei: **Pescărușul** de Cehov și **Șase personaje în căutarea unui autor** de Pirandello.

□ **Vă amintiți în mod special ceva despre actorii noștri?**

■ Un capitol aparte în „love-story"-ul meu cu teatrul românesc îl ocupă dragostea pentru actori, în general mult mai serioși și mult mai puțin bolnavi de „protagonism" decât cei italieni. Am cunoscut o tânără extraordinară, o Ioana d'Arc excepțională, capabilă să interpreteze cu aceeași intensitate și credibilitate Shakespeare și Amiante. Pe scenă este impresionantă, convingătoare, în viața de toate zilele – o prezență delicată și timidă. Mă refer la Oana Pellea, cu care am petrecut o plăcută după-amiază, la o ceașcă de ceai, în frumoasa-i casă din centrul Bucureștiului, plină de amintiri care evocă activitatea tatălui ei.

Dar actorul care (pentru mine, cel puțin) întruchipează în mod exemplar figura artistului total este Horațiu Mălăele, pe care l-am văzut jucând teatru francez de bulevard și Pirandello. Ironic, comic, tragic, ghiduș, m-a surprins prin simțul măsurii și disciplinei în momentul în care mi-a solicitat părerea și mi-a dezvăluit câteva opinii personale.

Aș încheia vorbind despre cinema: unde a dispărut regizorul Dan Pița după triumful obținut la festivalul de la Veneția? Vom mai avea oare plăcerea de a-i vedea și gusta filmele?

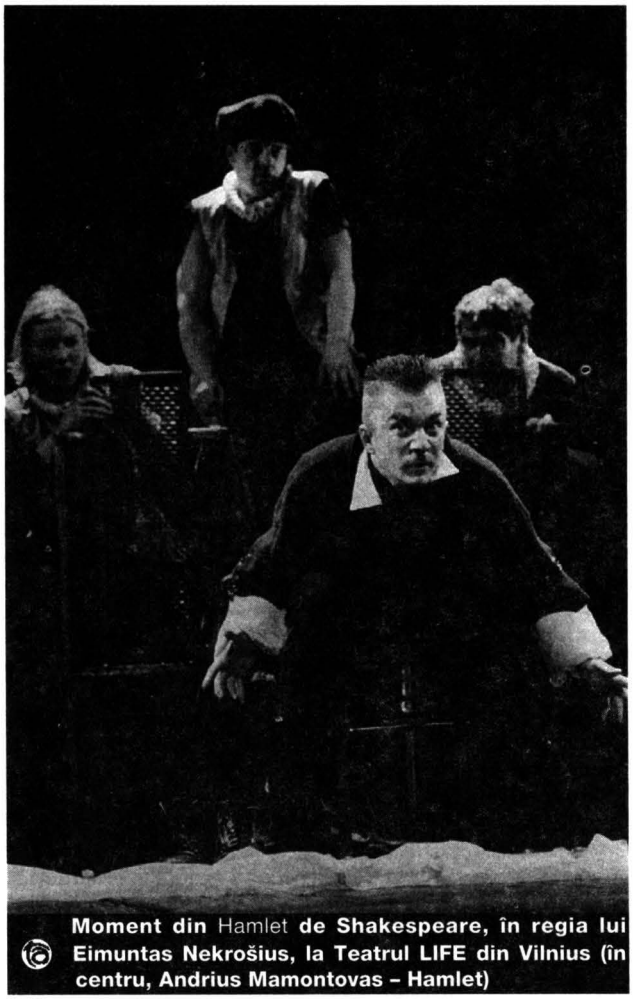
SARA STARK

Roma, septembrie 1997

Teatru şi bere

Continuându-şi preocupările în direcţia formării profesionale a tinerilor care scriu despre teatru, Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru (AICT) a iniţiat, în cadrul festivalului de la Plzen, un nou seminar de profil. Din România au participat la festival şi la seminar două tinere speranţe critice, reprezentând cele două Secţii naţionale ale AICT de pe lângă Fundaţia „Teatrul XXI" şi, respectiv, UNITER. Ni s-a părut interesant să publicăm ambele puncte de vedere – nu contrare, ci complementare – asupra manifestării.

Un festival internaţional de teatru ar trebui, după unii, să aibă o identitate bine precizată, să fie structurat conform unui criteriu unificator şi generator de „personalitate". După alţii, e acceptabilă, ba chiar de dorit, o selecţie care să propună varii direcţii de spectacol, eterogenitatea fiind benefică unei receptări mai largi şi unor reflecţii comparatiste. Divadlo '97 (a cincea ediţie a Festivalului internaţional de teatru de la



Moment din Hamlet **de Shakespeare, în regia lui Eimuntas Nekrošius, la Teatrul LIFE din Vilnius (în centru, Andrius Mamontovas – Hamlet)**

Plzen – Cehia) a mulţumit această a doua categorie de „theatre-goers", îmbunând-o însă şi pe cea dintâi prin câteva reprezentaţii de certă calitate.

În primul rând s-a impus un memorabil **Hamlet** lituanian, în regia lui Eimuntas Nekrošius – spectacol pe care (am aflat, recent, cu bucurie) îl vom vedea şi la Sibiu, în cadrul deja tradiţionalului megafestival din primăvară-vară. Nekrošius aduce pe scenă conflictul dintre două lumi: una barbară, primitivă, şi totuşi modernă, a focului, pământului şi apei, a animalicului şi a vieţii, în ultimă instanţă; cealaltă, a metalului şi a gheţii, a neomenescului. Prinţul Danemarcei se zbate între cele două lumi de nereconciliat, tragedia sa constând în acest dublu contact, în această dublă apartenenţă. Producţia lituaniană are imagini de o forţă şi o plasticitate ieşite din comun datorită, mai ales, participării directe a elementelor naturale în drama desfăşurată pe scenă. De exemplu, Fantoma tatălui – a cărei vorbă e de-ajuns „să-ţi răscolească sufletul, să-ngheţe/ În tine tânărul tău sânge" (trad. Ion Vinea) – atârnă un candelabru cu lumânări şi blocuri de gheaţă deasupra capului lui Hamlet, care tresare la fiece picătură de apă sau de ceară ce i se scurge pe trup. Cuţitul răzbunării e, de asemenea, primit prin intermediul unui bloc de gheaţă, la atingerea căruia prinţul se-nfioară. Aceste metafore – concrete, le-aş spune – susţinute de muzica gravă sau de fondul sonor compus din şuierături, icnete, zgomote de trupuri ciocnindu-se sau de săbii despicând aerul, dau montării pregnanţă şi tragism. Atmosfera grea, apăsătoare, de început sau sfârşit de lume face din acest **Hamlet** al lui Nekrošius un spectacol care biciuieşte simţurile, sfidând orice impuls de receptare cerebrală, rece a dramei shakespeariene.

Centrul Creativ „Meyerhold" de la Moscova a (re)adus în Cehia **Metamorfoza**, după Kafka, în regia lui Valeri Fokin. Spaţiul neconvenţional, oferind trei planuri de joc, şi interpretarea excepţională a lui Konstantin Raikin în rolul Gregor Samsa, au fost atuurile acestei producţii unanim apreciate. La rândul său, Teatrul Radnóti din Budapesta a prezentat **Căsătoria** de Gogol, abordând-o într-un registru grotesc-comic, cea mai interesantă găselniţă regizorală (Péter Valló), fiind zona de noroi dintre spectatori şi scenă, unde fiecare pretendent, plus peţitoarea, îşi murdăresc mai devreme sau mai târziu bocancii. Cunoscutul „Teatru de pe balustradă" din Praga a propus un **Ivanov** de Cehov, în montarea lui Petr Lébl, un spectacol cam lung, dar foarte bine susţinut actoriceşte. Gazdele ne-au oferit, probabil programatic, posibilitatea de a analiza personalitatea complexă a lui Jan Antonin Pitínský, dramaturg, regizor şi profesor la Academia de Artă Dramatică din Plzen. Am văzut, aşadar, piesa acestuia, **Mama**, pusă în scenă de Juraj Nvota, **Iov** de Josef Roth şi Martin Dohnal, în regia sa, şi un workshop cu studenţii al aceluiaşi. Punctul forte al maestrului ceh mi-a părut a fi miza pe un grotesc învârstat cu absurd, instalat în decoruri expresioniste şi dublat de un umor negru cu mare priză la publicul ceh.

Festivalului nu i-au lipsit nici formulele de spectacol neconvenţionale. De pildă, **Baraca** itinerantă a fraţilor Forman (băieţii cineastului) este mai degrabă o ambianţă, un loc unde se bea vin, se ascultă şansonete şi muzică ţigănească, se râde la apariţia inopinată a unei găini, a unui cal sau a unui pelican, totul în buna tradiţie a teatrului popular, „brut". Valorificând atât interiorul cât şi exteriorul barăcii (ferestrele acesteia), fraţii Forman şi colegii lor Igor, Lily (solista) şi Amiran Amiranishvili creează mici secvenţe de spectacol cu ajutorul fie al păpuşilor, fie al vorbelor şi muzicii „declanşate" spontan, firesc, din cine ştie ce colţ. La un moment dat, clienţii Barăcii, spectatorii, s-ar zice, sunt invitaţi la o delicioasă supă de ceapă, adusă într-un cazan de popotă de către simpaticii Formani, comedianţi de o naturaleţe şi un farmec cuceritoare. Rămânând în zona formulelor artistice alternative, ajungem, vrând-nevrând, la teatrul

non-verbal, reprezentat în festival de două incitante montări: **Hanging Man** (Alfred Ve Dvoře – Praga/ Mime-Centrum Berlin), un proiect bazat pe studiile experimentale ale lui Ctibor Turba, şi **Aleea Astronauţilor**, un spectacol de teatru-dans în regia şi coregrafia Sashei Waltz. În primul caz, patru actori suspendaţi în aer, cu capul în jos, se exprimă prin contorsiunile trupului, formând esenţializate „propoziţii" gestuale, ce trimit la haiku-ul japonez ori la un imaginar mijloc de comunicare prenatală. În ceea ce priveşte trupa cosmopolită a Sashei Waltz, aceasta sugerează, prin mişcări complexe, executate cu măiestrie, violenţa camuflată de monotonia vieţii domestice. Un apartament de bloc, o familie, părinţi, copii, vecini, certuri, jocuri şi amoruri; pe scurt: traiul cotidian, generator de tensiuni şi frustrări acumulabile ceas de ceas. Povestea automatismelor noastre zilnice, a banalului agresiv, tradusă în limbajul estetizant al dansului contemporan, a marcat, de altfel, sfârşitul festivalului, seara de gală. Punctul final fiind totuşi pus de mult-aşteptata petrecere „înecată" în bere locală...

Nu trebuia să pomenesc însă de bere înainte de a menţiona faptul că, la Plzen, în aceeaşi perioadă, s-au desfăşurat şi întâlnirea tinerilor critici de teatru, organizată de AICT prin Ian Herbert, directorul seminariilor de **training** (motivul deplasării subsemnatei), ca şi dezbaterile revistei „UBU", conduse de Chantal Boiron. Alături de Irving Wardle, reputat cronicar londonez, monitorul secţiunii engleze a seminarului, am discutat varii teme legate de critica de teatru, în contextul particular al ofertelor de spectacol de la faţa locului. În cele din urmă, întrebarea concluzivă pe care am fost îndemnaţi să ne-o punem ar putea fi sintetizată astfel: vom analiza reprezentaţiile văzute sau „scenariul" (trăit) al festivalului? Închei aici un posibil răspuns.

SAVIANA STĂNESCU

Un important festival est-european

Anunţat încă din 1996 şi pregătit din vreme, Divadlo '97 (Teatru '97), aflat la a V-a ediţie, s-a desfăşurat între 23 şi 26 octombrie în oraşul Plzen (al treilea ca importanţă economică şi culturală, după Praga şi Brno). Este cel mai important festival de teatru din Cehia, un Festival Naţional cu invitaţi din străinătate, organizat de Ministerul Culturii ceh şi municipalitatea din Plzen, în colaborare cu Teatrul „J. K. Tyl" din localitate, cu Federaţia Teatrului şi revista „Svet a divadlo" („Lumea şi Teatrul"). Comitetul onorific al ediţiei din acest an a cuprins nume sonore ale dramaturgiei şi culturii teatrale universale: Tankred Dorst, Václav Havel, Harold Pinter, Tom Stoppard, Ronald Harwood, Zdenek Prosek. Preşedintele staff-ului festivalier (compus din 13 membri, între care Ondrej Cerný şi Martin Porubjak) a fost Milan Lukeš, iar selecţioner şi director artistic, Karel Král – care a conceput Divadlo '97 drept „un loc de întâlnire şi de schimb de idei între reprezentanţii diferitelor culturi teatrale" şi a făcut o selecţie „a celor mai interesante producţii ale stagiunii trecute din Cehia", invitând şi „diverse spectacole importante din străinătate", cu scopul „de a prezenta diferite stiluri şi genuri teatrale". Această intenţie declarată a guvernat întreaga manifestare (care a mai inclus un atelier prezentat de studenţi ai Şcolii de Arte Zlin, colocvii şi prezentări de reviste teatrale). De asemenea, între 21 şi 28 octombrie s-a desfăşurat Seminarul pentru tinerii critici de teatru, organizat de AICT, condus de Ian Herbert şi ai cărui „moderatori" au fost criticii Irving Wardle (secţiunea de engleză) şi Chantal Boiron (secţiunea de franceză). Au participat 19 tineri critici dramatici din 17 ţări, România fiind reprezentată de Saviana Stănescu şi subsemnata. Prezenţa mea la Plzen s-a datorat Secţiei române a AICT – Fundaţia „Teatrul XXI".

S-ar cuveni să menţionez, înainte de a trece în revistă afişul propriu-zis, câteva aspecte „extra-artistice", de mentalitate a cehilor, ţinând de concepţia managerială şi logistică a festivalului. Deosebit de preocupaţi de capitolul **imagine**, organizatorii au pus la dispoziţia noastră reviste de teatru, albume şi cărţi, toate editate în condiţii tipografice excepţionale, menite a pune în valoare, a promova şi a populariza arta dramatică din Cehia. Un exemplu demn de urmat, oricând şi oriunde! Al doilea aspect vizează desfăşurarea tuturor manifestărilor conform programului stabilit, fără amânări, întârzieri ori aproximaţii de altă natură, cu o precizie şi o punctualitate de invidiat. A treia observaţie ţine de public. Deşi preţul biletelor mi s-a părut destul de ridicat – între 100 şi 150 de coroane (aproximativ 3,5 dolari) –, spectatorii au venit în număr mare la reprezentaţii, îmbrăcaţi **ca de teatru**, dovedind înţelegere faţă de orice gen teatral ori formulă scenică.

Varietatea tipurilor de teatru şi a formulelor scenice a fost semnificativă, mergând de la montări tradiţionale (**Căsătoria**, **Mama**), clasic-moderne (**Ivanov**, **Iov**) şi moderne (**Hamlet**), la cele de tip popular şi de cabaret (**Baraca**), dar şi experimentale, în variantele teatru/dans (**Aleea astronauţilor**), teatru cântat (**Nebunie şi pasiune**), teatru acrobatic (**Omul spânzurat**). Identitatea ediţiei a V-a a festivalului de la Plzen a constituit-o tocmai această diversitate, deloc deranjantă, care a înregistrat „pulsul" teatral actual şi le-a permis spectatorilor să urmărească un număr mare de genuri teatrale, desfăşurate în tot atâtea spaţii de joc (în sala tradiţională, cu publicul pe scenă, într-o catedrală, într-o baracă etc.).

Unanim apreciat drept cel mai bun spectacol din festival, **Hamlet** este o re-scriere scenică a celebrului text shakespearian, datorată lituanianului Eimuntas Nekrošius. Considerat un creator deosebit de inventiv, un nonconformist care repudiază clişeele şi refuză tradiţia, Nekrošius răstoarnă datele piesei, făcând din Fantoma tatălui personajul principal. Nu Hamlet e cel care conduce acţiunea şi hotărăşte răzbunarea (dimpotrivă, menirea sa scenică e aceea de a figura

fragilitatea, inocenţa şi neputinţa – pe care tânărul Andrius Mamontovas le-a întruchipat mai mult decât convingător), ci Spectrul. Nici alte scene nu mai seamănă cu „imaginea lor textuală", ci sunt re-inventate ori re-interpretate în alt spirit, în spiritul unei lumi guvernate de haos, agresivitate, anxietate, nebunie. Cadrul scenografic al viziunii lui Nekrošius asupra tragediei lui Shakespeare şi asupra lumii moderne e revelator în acest sens, prin decorul metalizat – compus din ghilotine, mese de tortură, lanţuri, bile – făcând pereche şi, totuşi, contrastând cu gheaţa şi focul omniprezente pe scenă. Vizualitatea spectacolului este de o concreteţe uluitoare, fiind potenţată de un cadru auditiv adecvat, creat din sunete amplificate sugerând ameninţarea, obţinute prin lovirea obiectelor metalice sau zdrobirea gheţii. Plasticitatea şi coerenţa stilistică a versiunii prezentate de Teatrul Life din Lituania sunt dominantele acestei impecabile creaţii, care nu obnubilează jocul actoricesc. Abandonând stilul declamativ, interpreţii par a acorda atenţie expresiei exterioare, gestuale, în relaţie cu obiectele şi oamenii din jur. Această pendulare neîncetată între **a fi** şi **a părea** sugerează inconstanţa şi lipsa de repere a lumii moderne, pre-apocaliptice, a cărei imagine hidoasă ne e prezentată ostentativ de actorii ce joacă trista comedie a morţii; bufoni tragici, ei sunt „oglinda vremurilor noastre", în care se răsfrânge adevărul.

Tot o versiune personală a unei piese celebre a prezentat şi regizorul ceh Petr Lébl, care a intervenit creator numai la nivelul imaginii scenice, nu şi în text. **Ivanov** de Cehov, realizat la Divadlo Na Zábradli (Teatrul de pe Balustradă) din Praga, e tragicomedia existenţei micilor moşieri de ţară, care-şi consumă viaţa în lungi discuţii sterile, petreceri blazate, amoruri sortite eşecului şi căsnicii convenţionale. Atmosfera cehoviană e tratată de tânărul (de numai 32 de ani) Lébl în cheie comic-grotescă, iar personajele (cu excepţia lui Ivanov, a Annei şi a Saşei) sunt puternic caricaturizate: doctorul Lvov e tipul „preţiosului ridicol", contele Şabelski e într-o permanentă dispoziţie bahică, Lebedev e guralivul fanfaron, Avdotia Nazarovna e cocheta senilă. Într-un decor (aparţinând tot regizorului) ce sugerează o navă în derivă, se consumă drama lui Ivanov, care nu e nici erou neînţeles, nici ratat ori victimă, nici om de prisos, ci un veşnic zbuciumat – un destin care se frământă, pâlpâie şi se stinge din proprie voinţă. Bohumil Klepl a redat exemplar stările personajului, contrapunând gagurilor şi veseliei generale un dramatism bine temperat.

Iov, producţie a teatrului din Brno, e povestea unor evrei ruşi siliţi să emigreze în America, unde încearcă să păstreze nealterate valorile tradiţiei. Echipa realizatorilor acestei impresionante creaţii polifonice despre drama evreiască s-a dovedit excelent armonizată în recrearea atmosferei narative/muzicale. Libretul creat de Milan Czerny după romanul omonim al lui Josef Roth, „insertat" cu extrase biblice şi asociat cu muzica tulburătoare a lui Martin Dohnal, s-a dovedit pentru regizorul ceh Jan Antonín Pitínský sursa unei reuşite scenice excepţionale.

Tot un spectacol de atmosferă au izbutit şi fraţii Forman (fiii celebrului Miloš Forman), a căror producţie, **Baraca**, a fost realizată împreună cu compania La Volière Dromesko şi Teatrul Naţional din Bretagne. Reunind teatru de păpuşi, numere acrobatice, dresuri de păsări exotice, reprezentaţia e un fel de cabaret popular, menit a destinde publicul. Iar dacă la aceasta adăugăm supa şi vinul servite în cadrul original al unei barăci mobile de lemn – în care cei 200–300 de spectatori au libertatea de a cânta, dansa şi conversa între ei, totul pe fundalul muzical susţinut de un taraf şi o şansonetistă –, se poate spune că spectacolul (subintitulat „vin-muzică-supă") şi-a atins din plin scopul.

Binecunoscuta comedie de moravuri a lui Gogol **Căsătoria** a fost montată de Péter Valló la Teatrul Radnóti din Budapesta, în colaborare cu Teatrul Petöfi din Sopron, într-o manieră tradiţională. Spectacol „de text" şi de actorie, fără imagini spectaculoase la nivelul mizanscenei, **Căsătoria** e o comedie spumoasă şi fără pretenţii, în care accentul cade pe grotescul caracterelor şi al situaţiilor.

Am mai văzut, la Festivalul de la Plzen, spectacole avantajând textul (**Mama** de Jan Antonín Pitínský – Teatrul Astorka-Korzo '90 din Bratislava, regia: Juraj Nvota; **Darul Gorgonei** de Peter Shaffer – Teatrul „Josef K. Tyl" din Plzen, regia: Jan Burian) şi, deci, dificil de decodat de către spectatorul necunoscător al limbii cehe. Am văzut însă şi spectacole experimentale, înscriindu-se în genul teatrului-dans (**Aleea astronauţilor**, în regia şi coregrafia berlinezei Sasha Waltz), teatrului acrobatic şi contorsionist (**Omul spânzurat**, proiect bazat pe studiile experimentale ale lui Ctibor Turba), teatrului cântat (**Nebunie şi pasiune** – Národni Divadlo din Praga, în regia şi coregrafia lui Pavel Šmok). Din păcate, n-am văzut **Metamorfoza**, după Kafka (cu faimosul Konstantin Raikin în rolul lui Gregor Samsa), în regia lui Valeri Fokin, unul dintre cei mai inventivi creatori ruşi.

Cotat printre primele trei festivaluri teatrale din sud-estul Europei (alături de Festivalul de la Nitra – Slovacia şi Festivalul de teatru „Kontakt" de la Torun – Polonia), Divadlo '97 a fost o reuşită la nivelul organizării, dar, mai cu seamă, la nivelul spectacolelor.

MIOARA ADINA AVRAM

Scenă din Iov de J. Roth-M. Dohnal la teatrul din Brno (regia: Jan Antonin Pitinsky